راجندر سنگھ بیدی کی افسانہ نگاری

"اپنے دکھ مجھے دے دو" کی روشنی میں

پروفیسر وہاب اشرفی

ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس
دہلی

راجندر سنگھ بیدی کی افسانہ نگاری

راجندر سنگھ بیدی کی افسانہ نگاری

"اپنے دُکھ مجھے دیدو" کی روشنی میں

پروفیسر وہاب اشرفی

ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی

RAJENDER SINGH BEDI KI AFSANA NIGARI

"APNE DUKH MUJHE DEDO" KI ROSHNI MEIN

BY

Prof. WAHAB ASHRAFI

YEAR OF Ist EDITION 2001
ISBN 81-87667-26-5

PRICE Rs. 60/-

نام کتاب	راجندر سنگھ بیدی کی افسانہ نگاری "اپنے دُکھ مجھے دے دو" کی روشنی میں
مصنف	پروفیسر وہاب اشرفی
سنہ اشاعت	۲۰۰۱ء
قیمت	۶۰ روپے
مطبع	کاک آفسیٹ پرنٹرس، دہلی۔

Published by

Educational Publishing House

3108, Vakil Street, Kucha Pandit, Lal Kuan, Delhi-6 (India)
Ph.: 3216162, 3214465 Fax: 91-011-3211540
E-mail:eph@onebox.com

انتساب

پروفیسر قمر رئیسؔ کے نام

جائے حضور و گلشن امنست ایں سرائے
زیں در بشادمانی و عیش و طرب در آئے

ترتیب

پیش لفظ

راجندر سنگھ بیدی پر چند اچھے مقالے یقیناً لکھے گئے ہیں۔ ایک کتاب ڈاکٹر سید نثار مصطفےٰ کی بھی اشاعت پذیر ہو چکی ہے، ایسی تمام نگارشات کے باوجود یہ احساس ہوتا ہے کہ بیدی کے فن پر ایک مستقل تنقیدی کتاب کی ضرورت ہنوز باقی ہے، میری یہ کتاب بھی اُس ضرورت کو پورا نہیں کرتی۔ دراصل اس میں بیدی کے ایک افسانوی مجموعے "اپنے دکھ مجھے دے دو" کا تحلیلی و تنقیدی جائزہ ہے، لیکن میرا موقف یہ رہا ہے کہ اس محدود دائرہ میں رہ کے بھی ایسی صورت پیدا کی جائے کہ بیدی کا فن سرسری طور پر ہی سہی احاطۂ تحریر میں آجائے۔ اس طرح ایک طرف تو "اپنے دُکھ مجھے دے دو" کے تمام افسانے کی فنی و تیکنکی صورت اُبھر گئی ہے، تو دوسری طرف بیدی کی مجموعی فنی روش کا کچھ ــــ حال روشن ہو گیا ہے۔ میں یہ واضح کر دوں کہ میں بیدی کے تمام مجموعوں کا تفصیلی مطالعہ کرنا چاہتا ہوں، یہ کتاب اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔

مجھے کوئی دعویٰ نہیں ہے کہ میں نے یہ کتاب چھپوا کے کوئی بڑا ادبی فریضہ سرانجام دیا ہے، لیکن یہ سچ ہے کہ میں بیدی پر کھل کر بہت تفصیل سے لکھنا چاہتا ہوں۔ میرے ناشر سید تفضل حسین زیدی میرے پراجکٹ پر صاد کر چکے ہیں اور اس کا انتظار کر رہے ہیں کہ میں کب مسودہ ان کے سپرد کر دیتا ہوں۔

میں ــــ اپنی کتاب محب و محترم پروفیسر قمر رئیس کے نام معنون کرنے کی سعادت حاصل کر رہا ہوں، ان کی منظوری حاصل کئے بغیر ــــ وہ فن افسانہ اور ارتقائے فنِ افسانہ کے ایک بڑے واقف کار ہیں۔ اس لحاظ سے یہ کتاب ان کے نام معنون نہیں کرنی چاہئے تھی لیکن ــــ اب چھوڑیئے بھی

وہاب اشرفی

نئی اشاعت

میرے لیے یہ امر باعث مسرت ہے کہ راجندر سنگھ بیدی پر میری مختصر سی کتاب ''اپنے دُکھ مجھے دے دو، کا تنقیدی جائزہ'' ایک بار پھر اشاعت پذیر ہو رہی ہے۔ گویا فی الوقت اس کتاب کا تیسرا ایڈیشن آپ کے پیشِ خدمت ہے۔ کسی بھی تنقیدی کتاب کا بار بار شائع ہونا اس کی قبولیت کا نشان ہے۔ یہ بات میرے لئے بڑی حوصلہ افزا ہے۔

میں چاہتا تھا کہ بیدی کے تمام افسانے تنقیدی جائزے سے گذر جائیں تا کہ ایک بھرپور اور مکمل کتاب قاری کے سامنے ہو لیکن میری دوسری ادبی مصروفیات اور سرکاری امور اس اہم کام میں مانع رہے ہیں۔ ابھی بھی 'تاریخِ ادبیاتِ عالم' کا وسیع پروجکٹ نامکمل ہے حالانکہ اس کی پانچویں جلد چھپ گئی ہے اور آخری جلد تیار ہو رہی ہے۔ عزم ہے کہ چھ ماہ کے اندر یہ کام بہ طریقِ احسن انجام پا جائے۔ پھر مضامین کا ایک نیا مجموعہ بھی شائع ہو رہا ہے۔ ایسے میں بیدی کی یہ مختصر کتاب نظر ثانی اور توسیع کے مرحلے سے گذر نہیں سکی جس کا مجھے واقعتاً افسوس ہے۔ لیکن آئندہ اشاعت میں یہ کام ضرور انجام پا جائے گا۔ میری تو کوشش یہی ہوگی لیکن صورت یہ ہے کہ مصروفیات تو الگ رہے، علالت کا طویل سلسلہ بھی ساتھ ساتھ چل رہا ہے، پھر بھی مَیں حالات سے پریشان نہیں۔ زندگی رہی تو، بیدی پر ایک مکمل کتاب ضرور سامنے آجائے گی، انشاء اللہ۔

وہاب اشرفی

(چیرمین بہار اسٹیٹ انٹرمیڈیٹ کانسل، پٹنہ۔)

۲۵ر اکتوبر ۲۰۰۱ء، کیمپ دہلی۔

اردو افسانے کی روایت

اردو افسانے کی ایک مربوط اور ارتقاء پزیر تاریخ رہی ہے اس لئے کسی معینہ عہد کے افسانوں کا تنقیدی جائزہ روائت کے سلسلے کو پس پشت ڈال کر ممکن نہیں، اردو افسانے کی خمیر میں رومانی عنصر کا قصہ خاصا پرانا ہے، داستانی رنگ و آہنگ کا دخل عمل ہمارے ابتدائی افسانوں میں ناگزیر سا رہا۔ دراصل ہماری ارضی زندگی کی بے سروسامانی بلکہ بے کیفی ہمیں خلا میں بھٹکنے پر مجبور کرتی ہے اور ایک یوٹوپیا (— Utopia —) کی تعمیر لازمی نتیجے کے طور پر ہمارا مطالبہ بن جاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اردو کے ابتدائی افسانے فضا میں معلق معلوم ہوتے ہیں اور محسوس کی ہوئی زندگی سے خاصا بُعد رکھتے ہیں، اس انداز کے تکملے کے طور پر شاعرانہ تخیل پسندی سے اردو کے رومانی افسانہ نگار عورت کو معشوقانہ جذبات بخشنے پر مجبور رہتے، دیکھئے سجاد حیدر یلدرم "سودائے سنگین" میں کیا گل افشانی کرتے ہیں۔

"زندگی میں عورت، موسیقی اور شعر، پھول اور روشنی، پھر ان سب کا مجموعہ، ان سب کا ماحصل عورت کو نکال ڈالو پھر دیکھیں کیونکر دنیا میں زندہ رہنے کی قوت اپنے میں پاتے ہو۔" اس نقطۂ نظر نے رومانی افسانہ نگاروں کو زندگی کے کڑے کوس طے کرنے کا حوصلہ ہی نہیں بخشا، نتیجہ یہ ہوا کہ ان کے افسانے رومانیت، لطافت، رنگینی اور شاعرانہ لطافت کے باوجود افسانہ کے حقیقی منصب سے دور ہوگئے، یہ حقیقت ہے کہ یلدرم نے ایرانی اور ترکی افسانوں کو اردو میں منتقل کرکے ایک بڑا ادبی فریضہ انجام دیا لیکن ایسے ترجمے بھی زندگی کے ہمہ جہت پہلوؤں سے دامن کشاں ہیں، اس لئے کہ ان کا انتخاب تو محض رومانی لے کو تیز کرنے کے لئے عمل میں آیا تھا۔ یلدرم کا انتقال ۱۹۴۳ء میں ہوا۔ ویسے اُن کے بعد کے افسانہ نگار سلطان حیدر جوش رومانی ترنگ کے باوجود اپنے افسانوں میں سیاست اور تہذیب اور معاشرت کی طرف متوجہ ہوئے لیکن ایک گھٹے گھٹے سے انداز میں، فن کی قیمت دے کر، یہی وجہ ہے کہ وہ نہ تو یلدرم بن سکے اور نہ ہی پریم چند۔ فسانۂ جوش، کے تمام افسانوں کا اصلاحی رنگ اتنا تیز ہے کہ اس رنگ کے علاوہ کچھ نظر ہی نہیں آتا اور "افسانہ" تو سرے سے معدوم ہی ہوگیا، یہی صورت حال "جوش فکر" کی بھی

ہے۔ پھر بھی یلدرم سے پرے ہونے کی ایک کوشش ان کے یہاں نظر آتی ہے، لیکن یہ کوشش اپنی قبیل میں بھی بڑی کمزور ہے، دوسروں کے لئے اجتہاد کا موقع تھا، یہ کام نیاز کر سکتے تھے لیکن ان کی حیثیت یلدرم کے شاگرد معنوی سے زیادہ کچھ اور نہ ہو سکی۔ ان کی لذتیت دیکھئے! کیوپڈ اور سائیکی کے مقدمے میں ہے "لٹریچر سے عورت اور اس کے ذکر کو نکال دینے کے بعد آپ کے پاس کیا رہ جائے گا کائنات میں کون سی دوسری چیز ایسی ہے جس سے آپ اس کی رونق کو قائم رکھ سکیں۔" خیال درست ہے، لیکن عورت محض محبوبہ نہیں ہے اس کی شخصیت پکھری محض نہیں ہے، اس کو برتنے کے لئے اس کو اوپر سے دیکھنے کی بجائے اس کے رگ و پئے میں اُترنے کی ضرورت پڑے گی۔ جو بعد کے افسانہ نگاروں کا مقدر رہا، کسی نے لکھا ہے کہ یلدرم رومان کی آغوش میں سکون کے متلاشی ہیں جب کہ نیاز روح کی بالیدگی کے لئے رومان میں اضطراب و ہیجان کے متمنی ہیں۔ رومانی اضطراب و ہیجان سے روحانی بالیدگی کے حصول کا تصور واقعی ایک رومانی فکر ہے جو کم از کم میری سمجھ میں نہیں آتی چلئے یہ بھی تصوف کے بہت سے مرحلوں میں ایک مرحلہ سہی، لیکن ایسی باتوں سے افسانے کا کیا بنا، وہ تو بہر حال زندگی کے نقوش سے عاری رہ گیا ـــــ اب تک اردو افسانہ سر کے بل کھڑا تھا، اور اس کا انداز کرتب کا تھا، شروع شروع ایسا محسوس ہوا کہ پریم چند بھی ایسی کرتب بازی کے ایک بازیگر ثابت ہوں گے۔ لیکن ان کی قسمت میں اردو افسانے کو ایک صنفی حیثیت دینا لکھا تھا، پھر اسے ایک واضح سمت دینے کا بھی فریضہ انجام دینا تھا، اس لئے انھوں نے افسانے کو اس کے پاؤں پر کھڑا کرنے کی سعی کی، ان کی گھٹی میں سماجی معنویت پڑی تھی، ان کے شعور میں معاشرتی اور تمدنی زندگی کے تضادات تھے، ان کے سامنے دیہی زندگی کی زبوں حالی تھی۔ ان کے آگے ہندو سماج کے بہت سے ناسور تھے، ـــــ فن افسانہ ان کے لئے معاشرتی اور تمدنی احوال و کوائف کی توضیح کا موثر آلہ ثابت ہوا، ـــــ اُن کی نگاہ فن پر کم سے کم تھی، مواد اُن کے لئے سب کچھ تھا، اسی لئے اُن کے افسانے زندگی کی تحلیل کے افسانے نہ بن سکے، زندگی کا گوشت پوست تو ان کے یہاں ملتا ہے، لیکن زندگی کو سمت اور رخ عطا کرنے والی دھڑکن نہیں ملتی۔ ان کے یہاں زندگی ایک سپاٹ سی چیز ہے، جس کے آمنے سامنے کچھ مسائل کھڑے ہیں لیکن زندگی خود ایک مسئلہ ہے اس کی طرف ان کی توجہ نہیں گئی۔ اس کی پیچیدگیوں کی طرف ان کا دھیان نہیں گیا۔ ـــــ نتیجہ یہ ہوا ان کے افسانے معاشرتی اور تمدنی رخوں کی بے جان تصویریں ہیں، جن میں حرارت اور لہو کا فقدان ہے، وہ تاریخ کے ایک ایسے موڑ پر کھڑے تھے جہاں زندگی کے داخلی تضادات اُبھر چکے تھے لیکن اُن کے

آدرش نے انھیں دروں بینی کا موقع نہیں دیا اور وہ سماجی زندگی کے خارجی نقوش ابھارنے میں مگن رہے۔ لیکن پریم چند نے جو کچھ بھی کیا اور جتنا کچھ بھی کیا وہ غنیمت تھا۔ پھر اردو افسانے کی امامت کی دستارِ فضیلت ان ہی کے سر بندھی تھی چنانچہ انھوں نے پہلے، چھتے ایک افسانہ "کفن" لکھ ڈالا، مواد اور ہیئت کی ایسی آمیزش بہت دور در بہت دیر تک دیکھنے کو نہیں ملی، پریم چند نے تو طبقاتی کش مکش اور استحصال کے بہت سارے افسانے لکھے لیکن "کفن" کو افسانوی فن کا ایک لافانی نمونہ ہونا تھا اس لئے جدید ترین فنی تقاضوں کے پس منظر میں یہ افسانہ صحیح سالم نظر آتا ہے، یہاں گھیسو اور مادھو استحصال کے ایسے مرحلے سے گزرے ہیں کہ اپنے آپ سے بیگانہ ہو گئے ہیں، سماجی اور طبقاتی ناہمواریوں کے ایک طویل سلسلے کے نتیجے میں ڈی ہیومنائزیشن کا عمل (دیدنی ہے) اور رونگٹے کھڑے کر دیتا ہے، گھیسو اور مادھو کامیو کے ؟ سہی لیکن اس کے سوتیلے بھائی ضرور ہیں۔ اس کے بعد ہی "انگارے" کے افسانہ نگار سامنے آئے ہیں — افسانہ نگاروں کو اس بات کی اہمیت دی جاتی رہی ہے کہ انھوں نے پہلی بار جرأت اور بے باکی سے افسانے کے مزاج کو آشنا کیا، یعنی سجاد ظہیر، رشید جہاں، احمد علی اور محمود الظفر نے گویا حقیقت نگاری کو ایک اور ڈائمینشن عطا کیا، لیکن میرا مطالعہ یہ بتاتا ہے کہ انگارے سے افسانے میں یہیں سے عریاں نگاری کی ابتدا ہوتی ہے۔ "انگارے" کے تمام افسانے فنی لحاظ سے انتہائی کمزور معلوم ہوتے ہیں اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ان میں اخلاقی و مشرقی ضابطوں اور ان کے نتائج میں پیدا ہونے والے ہیجان کے خلاف صف آرائی کی گئی ہے، لیکن بعض افسانے پھکڑپن کی کیفیت میں مبتلا نظر آتے ہیں۔ اس لئے جوش اور جذباتی انداز سے لکھے ہوئے "انگارے" کے افسانے جنسی میلان کے عکاس بن گئے ہیں۔ اور ان کے فن کا عامیانہ پن ظاہر کر رہے ہیں۔ اب تک ترقی پسندی کا دور شروع ہو چکا تھا۔ ارضیت جڑ پکڑ چکی تھی "کفن" اور "انگارے" کے افسانے شائع ہو چکے تھے، ایسے میں توقع تھی یہ کیجا سکتی تھی کہ افسانہ نئے امکانات سے روشناس ہوگا، لیکن افسوس کے ساتھ کہنا پڑتا ہے کہ خود پریم چند کے اکثر حامیوں کے سامنے "کفن" کا ماڈل نہ تھا ہاں ان کی خارجی حقیقت نگاری ضرور تھی، ایسے میں عمومی طور پر ترقی پسند افسانہ نگاروں کے یہاں داخلیت، تحلیل نفسی اور دروں بینی کی تلاش گمراہ کن ہو گئی، لیکن پریم چند کی راہ اپنانے والے ترقی پسند افسانہ نگاروں کا سب سے بڑا عطیہ یہ ہے کہ انھوں نے پڑھنے والوں کا ایک بہت بڑا حلقہ بنا کر انھیں اپنا گرویدہ بنا لیا، نتیجہ یہ ہوا کہ صنف عوام میں مقبول ہو گئی اور اس سے وابستہ

فن کار عظمت کی نگاہ سے دیکھے جانے لگے ۔ داخلیت ، تحلیل نفس اور دروں بینی کے فقدان کے باوجود ترقی پسند افسانہ نگاروں نے سماجی حقیقت نگاری کے دائرۂ عمل کی توسیع کی ۔ ظاہر ہے یہ کام نہ تو سدرشن نے کیا ، نہ ہی ۔ اعظم کریوی نے اور نہ تو علی عباس حسینی نے ، ہاں کسی حد تک ، اوپندر ناتھ اشک نے ، ایک دوسرے تناظر میں اختر اورینوی اور اختر انصاری نے ، ایک نئے شعور کے اعتبار سے احمد ندیم قاسمی نے اور ایک محدود دائرے میں سہیل عظیم آبادی نے ، مقامی اور مکانی حقیقت نگاری کے لحاظ سے دیویندر ستیارتھی نے اور ایک حد تک داخلی کیفیت کے نقطۂ نظر سے بلونت سنگھ نے ۔

سدرشن ، اعظم کریوی اور علی عباس حسینی زندگی کے خارجی احوال سے الجھے رہے ، ان کے افسانے پریم چند کے فن کی تجدید میں توسیع ہیں ، اوپندر ناتھ اشک کے یہاں نچلے اور متوسط طبقے کی زندگی کی عکاسی بھی ہے جنسی معاملات کی نئی گرفت بھی ہے اور انسان کی بے بسی اور مجبوری کا قصہ ہے ، لیکن ان کے چیدہ ، افسانوں میں رکھ رکھاؤ ملتا ہے ۔ خصوصاً ان کے مجموعہ چٹان ، کے بعض افسانے اس لحاظ سے قابل مطالعہ ہیں ۔ اختر اورینوی کی حقیقت نگاری دوسرے ترقی پسندوں سے قطعی الگ ہے ، انکے افسانوں میں ، یک عام فکری میلان ملتا ہے ، ان کی فکر اقبال سے متاثر ہے اور یہ تاثر ان کے بعض افسانوں میں بیش از بیش ملتا ہے ۔ کہیں ، کہیں الفاظ کے بے جا صرفے سے ان کا فن مجروح ضرور ہوتا ہے لیکن مجموعی اعتبار سے انھوں نے افسانے کو ایک فکری بنیاد بخش دی ہے اس لحاظ سے ان کا مطالعہ تفصیل طلب ہے جس کا یہاں موقع نہیں ، اگر انھیں ترقی پسندی اور پریم چند کے سلسلے ہی سے جوڑ جائے تب بھی ان کی جگہ ایک نئی صف میں ہوگی ۔ اختر انصاری اپنے مجموعے اندھی دنیا سے پہچانے نہیں جا سکتے بلکہ ان کی شناخت تو ، ایک قصہ سنو ، سے ہوتی ہے جس میں قصہ در قصہ پیچیدہ عمل افسانے کے فکر پر ان کی گرفت ثابت کرتا ہے ۔ ان کے افسانے بھی فکری پس منظر رکھتے ہیں اور طنز کی دھیمی آنچ ہر جگہ محسوس کی جا سکتی ہے ——— احمد ندیم قاسمی پنجاب کی زندگی کے عکاس بن کر ابھرے ، چوپال ، اور بگولے ، ان کے ، ایسے افسانوی مجموعے ہیں جن میں پنجابی زندگی کے خد و خال ابھر آئے ہیں ، لیکن ان کے اندر ایک رومانی ترنگ ہے جس کے حلقے سے یہ باہر نہیں نکل سکے یا نکلنا نہیں چاہتے یہی وجہ ہے کہ افسانے میں بھی اشعار ان کا پیچھا کرتے رہتے ہیں ویسے ، ان کا ایک افسانہ ہیروشیما سے پہلے اور ہیروشیما کے بعد ، دوسری جنگ عظیم کے المیہ کو بطریق احسن سمیٹے ہوئے ہیں ، گویا قاسمی کا سفر مقامی حدود سے بین الاقوامی سطح کی جانب رہا ہے ، کہہ سکتے ہیں کہ حقیقت پسندی کا یہ تناظر خاصا بڑا کینوس رکھتا ہے ۔ سہیل عظیم آبادی کے

بارے میں بار بار یہ بات دہرائی جاتی رہی ہے کہ وہ پریم چند کی راہوں پر گامزن رہے ہیں اور انکے
افسانے کا ماحول بہار کے دیہی علاقے رہے ہیں لیکن سہیل پریم چند کی طرح کسی آدرش کی تبلیغ کے
افسانہ نگار نہیں رہے ہیں نہ ہی انہوں نے بہار کے دیہات کو ہمیشہ اپنے افسانے کا موضوع بنائے
رکھا ہے، زمینداری اور زمینداروں کے باب میں جس تنفر کا احساس پریم چند کے یہاں ملتا ہے وہ
سہیل کے یہاں مفقود ہے بلکہ ان کے بعض افسانے تو زمینداروں کی آن بان پیش کرتے ہیں، ایک الاؤ،
کی بنیاد پر انھیں پریم چند کا خوشہ چین کہنا مناسب نہیں ہے۔ ان کے یہاں جسمانی تقاضے کی بنیاد پر
جو کیفیت ملتی ہے اُسے پریم چند کی مثال پسندی کبھی روا نہیں رکھ سکتی تھی، رچا بچیرے، کے سارے
افسانے اسی امر کے گواہ ہیں۔ ان کے یہاں جنسی آلودگیوں کی طرف ایک عام ہمدردی کی صورت
نکلتی ہے، لیکن یہ سب آخری دور کے افسانوں کا مزاج ہے، لیکن یہ مزاج منٹو کی سرشت نہیں بن سکا،
اس لئے کہ جنس کے برتاؤ میں جیسی فن کاری کی ضرورت ہوسکتی ہے اس پہ ان کی نگاہ نہیں تھی اور نہ
وہ فن کارانہ قوت تھی، ویسے مجھے اس کا احساس ہے کہ سہیل اپنے آخری افسانوں میں کسی حد تک بیدی
کے قریب آنے کی کوشش ضرور کر رہے تھے۔ پریم چند کی روایت ورترقی پسندی کی توسیع کرنے والوں
میں دیویندر ستیارتھی کی حقیقت نگاری کی راہ بھوں سے الگ ہے، وہ لوک گیتوں کے راستے سے
افسانے کی طرف آئے، اسی لئے ان کے اوّلین افسانے دیہی معصومیت کی خصوصیت رکھتے ہیں جن
میں ناہموار مگر پُر اثر دیہی نغمے گونج رہے ہیں، یہ وہ رومانی نغمہ نہیں ہے جس کی تخلیق محض تخیل کی بنیاد
پر ہوتی ہے بلکہ اس میں متعلقہ زمین کی خوشبو رچی بسی ہے، ستیارتھی کی طرف نقادوں کی نظر کم گئی ہے
لیکن ان کے افسانوں کا تفصیل اور تنقیدی مطالعہ کیا جائے تو اندازہ ہوگا کہ دیہاتی گیتوں کا یہ رسیا،
اگلے طوفان نوح تک پہنچتے، پہنچتے نفسیاتی گرہ کشائی کا بھی عمل سرانجام دے رہا ہے نفسیاتی
گرہ کشائی کی بات آئی تو ذہن از خود بلونت سنگھ کی طرف جاتا ہے، یہ کرداروں کا افسانہ نگار کہا جاسکتا
ہے، ممتاز شیریں نے ان کے افسانوں کے بارے میں بڑی سچے کی بات کہی تھی کہ اردو میں بہت
کم ایسے کردار ہیں جو افسانے سے الگ ہوکر زندہ رہ سکیں، جگا اور بابو مانک لعل جیسے زندہ کردار
ہمارے سامنے ہیں اس لئے کہ ان کی تخلیق میں نفسیاتی پیچیدگیوں پر بھی نظر رکھی گئی ہے لیکن کردار نگاری
کے ایسے وصف کے باوجود جگا یا بابو مانک لعل منٹو کے ایشر سنگھ ہیں نہ ٹوبہ ٹیک سنگھ، اس لئے
کہ نفسیاتی سوجھ بوجھ میں منٹو کا حریف آج بھی کوئی نہیں، کہیں، کہیں نفسیاتی تحلیل کی کوشش ذکی انور
کے یہاں نظر آتی ہے لیکن بالکل سائے کی طرح، لذت خواب سحر، اس کی ایک اچھی مثال ہے لیکن

ان کی زود نویسی نے انہیں سنبھلنے نہ دیا ، نتیجہ یہ ہوا کہ ذکی بالائی اور سطحی امنگوں کے افسانہ نگار بن کر رہ گئے ، 'ولیسے ریجلم'، اور کئی دوسرے افسانوں میں سماجی نقوش کی عکاسی میں ان کے امتیازات نمایاں ہیں ۔

پریم چند کی روایت کی توسیع کرنے والوں کا تذکرہ یہیں ختم نہیں ہو جاتا ۔ بعض نام ایسے ہیں جنہیں بہت پہلے آنا چاہئے تھا لیکن ان کے بارے میں مباحث تفصیل طلب ہیں اس لئے انہیں الگ خانے میں رکھنے کی کوشش کی جارہی ہے ۔ میری مراد حیات اللہ انصاری، کرشن چندر، سعادت حسن منٹو، راجندر سنگھ بیدی اور عصمت چغتائی سے ہے حیات اللہ انصاری کا المیہ یہ ہے کہ وہ اپنے افسانے 'آخری کوشش' سے پہچانے جاتے ہیں ۔ یہ سچ ہے کہ پریم چند کے 'کفن' سے افسانے کے فن کو جو عظمت نصیب ہوئی تھی اس کی بازگشت ہی نہیں بلکہ اس کی تجدید و توسیع اس افسانے سے ہوتی ہے ـــــ لیکن انصاری لکیر کے فقیر نہیں ہیں نہ ہی تتبع اور نقل ان کا مزاج ہے ، یہ تو فن کی مشاقی کے امین ہیں، لہٰذا انہوں نے سماجی حقیقت نگاری کے نئے پہلو دریافت کئے اور افسانے سے عام ترقی پسندوں کا ابہام دور کیا ، اختر اورینوی کی طرح ان کے بعض افسانوں میں فکر کی زیریں لہریں بہت تیز ہیں لیکن الفاظ کے صرفے کے معاملے میں وہ اورینوی سے زیادہ محتاط ، اورینوی کے بعض افسانے تفکر کے غلبے کی وجہ سے خشک بن جاتے ہیں، انصاری ایک چابک دست قصہ گو کی طرح اپنے بھاری بھرکم افسانے میں دل چسپی کی ایک عمومی کیفیت قائم رکھنے پر قادر ہیں ۔ یہ اور بات ہے کہ ان کی فکر اورینوی کی فکر کی طرح پختہ اور واضح نہیں ہے ۔

کرشن چندر کا اردو افسانے میں ایک بہت بڑا نام ہے ۔ بعض نئی تنقیدیں اُن کے کارناموں پر خاک ڈالنے کی کوشش کر رہی ہیں اور اُن کے افسانوی رویہ میں ہزار کیڑے نکالنے کے لوگ درپے ہیں ، یہ ایسے نقاد ہیں جو ادب کو اس کے اٹوٹ روایتی سلسلے سے منقطع کرنا چاہتے ہیں ۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ کرشن نے ایک بڑے کینوس پر کام کیا ہے ۔ اور ہماری تمدنی اور سماجی زندگی کے کتنے ہی نقوش اجاگر کئے ہیں ، ان کے بعض افسانے مثلاً 'زندگی کے موڑ پر'، 'دو فرلانگ لمبی سڑک'، 'گرہن کی ایک شام'، 'دیا لکونی'، 'ٹوٹتے ہوئے تارے'، 'دان داتا' وغیرہ بار بار پڑھے جانے کے لائق ہیں اور اُن کی تحسین بھی کی جا چکی ہے ۔ دراصل کرشن چندر رومان کی راہ سے حقیقت نگاری کی طرف آئے ، اس لئے اُن کے انتہائی ارضیت کے حامل افسانوں میں بھی رومانی ترنگ موجود ہے ، اس ترنگ میں وہ ماجرا کے کس وُسے بے نیاز ہو جاتے ہیں اور اپنے موضوع سے دور نکل

جاتے ہیں۔ ان کا پہلا مجموعہ "طلسم خیال" تو رومانی رنگ و آہنگ میں ڈھلا ہوا تھا ہی، بعد کے افسانے بھی اس اثر سے آزاد نہیں ہو سکے، کشمیر سے متعلق معصوم زندگیوں کی عکاسی کا مرحلہ ہو کہ گھناؤنی حقیقت نگاری کا معاملہ کرشن چندر یکساں شاعرانہ اسلوب اپناتے ہیں۔ یہ اسلوب ذہنوں کو متاثر بھی کرتا ہے۔ اس سے فن افسانہ نگاری کا یہ پہلو سامنے آتا ہے کہ شاعرانہ طرز اظہار حقیقت کی عکاسی میں مانع نہیں ہے، اس کا یہ مفہوم نہیں کہ کرشن چندر نے معمولی اور خراب افسانے نہیں لکھے، سچ تو یہ ہے کہ فنی لحاظ سے ادنی افسانوں کی ان کے یہاں کثرت ہے لیکن ان کی عظمت ان کے شاہکار افسانوں سے متعین کی جائے گی نہ کہ حقیر اور معمولی افسانوں سے کرشن چندر کی زود نویسی بھی ان کے تنقیدی تجزیے میں آڑے آتی رہی ہے۔ میرا مطالعہ بتاتا ہے کہ انہوں نے بعض ایسے تجربے بھی کئے ہیں جن کی حیثیت جدید تر افسانوی رجحان کے لحاظ سے بھی مسلّم ہے، ان کا افسانہ "مردہ سمندر" نام نہاد علامتی افسانہ نہیں بلکہ اس قبیل کے افسانوں کی ایک عمدہ مثال ہے۔ پھر بھی یہ کہا جا سکتا ہے کہ وہ منٹو یا راجندر سنگھ بیدی کی طرح اپنے کرداروں کے رگ و پے میں داخل ہونے کا فن نہیں جانتے تھے، منٹو میری نگاہ میں اردو افسانے کا اہم ترین نام ہے، جیسے، جیسے وقت گزرتا جاتا ہے ان کی اہمیت بڑھتی جاتی، ترقی پسند نقادوں نے اپنی گہری معنویت اور سماجیت کی حدود کی وجہ سے انہیں رد کرنا چاہا، اس کی ایک واضح مثال منٹو پر عزیز احمد کی تنقید ہے۔ لیکن استحصال کی زد میں آنے والے کرداروں کی جس طرح منٹو نے تحلیل کی وہ اور کسی کے بس کی بات نہ تھی، "طوائف"، "عام عورت"، "فسادات"، "ملازم" ——— ہر موضوع کے ہمہ جہت پہلو اُن کے سامنے رہے، وہ بُرے اور بھلے میں حد فاصل قائم کرنے کے لئے تقریر کرنے کے بجائے واقعات تخلیق کرنے پر قادر معلوم ہوتے ہیں، اس لئے زندگی کی حقیقی تصویر اُن کے افسانوں میں در آتی ہے ان کے متعدد کردار ان کے افسانوں سے الگ ہو کے زندہ ہیں۔ "سوگندھی"، "جانکی"، "زینت"، "موذیل"، "سکینہ"، "شاردا" وہ نسوانی کردار ہیں جو تلمیح کے طور پر استعمال ہونے لگے ہیں ——— افسانے "نیا قانون"، "کالی شلوار"، "ہتک"، "بو"، "موذیل"، "ٹھنڈا گوشت"، "ٹوبہ ٹیک سنگھ" سے آج کون واقف نہیں، دراصل منٹو کا فن انسانی نفسیات کی گرہیں کھولنے کا فن ہے اس راہ پر دوسرے افسانہ نگار بہت دور نہیں جا سکے، سید محمد محسن ماہر نفسیات ہیں۔ ان سے توقع تھی کہ وہ اپنے افسانے میں نفسیاتی تحلیل کا مشکل کام سر انجام دے سکیں گے۔ لیکن ان کی افسانوی قوت، "انوکھی مسکراہٹ" پر ختم ہو گئی، ان کے دوسرے افسانے اُن کے اُسی شاہکار کا تتمہ معلوم ہوتے ہیں۔ ان کے بعض کردار تو عالمانہ انداز میں نفسیات کی اصطلاحوں میں گفتگو کرتے

نظر آتے ہیں جس سے ان کا فن خاصا مجروح ہوا ہے۔ پھر وہ اپنے اس شغف سے دست بردار بھی ہو گئے، ہاں منٹو کی روایت کو اپنانے والوں میں بیدی کا نام خاصا اہم بن جاتا ہے ـــــ نفسیاتی پیچ و خم کا ادراک انھیں بھی ہے، یہ بھی اپنے موضوع کو سیاق و سباق میں دیکھنے کا گُر جانتے ہیں، وہ آئے دن گزرنے والے واقعات و حادثات کی جزیات میں داخل ہونے کی کوشش کرتے ہیں۔ مسرت و غم کے فنی امتزاج سے اپنے افسانے کا خمیر تیار کرتے ہیں اور حیرت انگیز اثر پیدا کرتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ غم یا مسرت کی تصویر پیش کرنے میں وہ ایک دوسرے کے شیڈس ایک ہی جگہ دکھانے کے فن میں ماہر ہیں۔ ایسی متضاد سچویشن سے زندگی کی دونوں شکلیں قطعی ابھر جاتی ہیں۔ ان کے افسانوی تانے بانے میں غم کی زیریں لہریں پڑھنے والوں کے دلوں میں ایک خاص قسم کی کسک پیدا کرتی ہیں اور یہی ان کی غائت بھی ہوتی ہے، ان کے بعض افسانوں کو انہیں اساطیری پس منظر میں دیکھنے اور سمجھنے کی کوشش کی جا رہی ہے۔ لیکن واقعی امر تو یہ ہے کہ یہ راہ ان کی تفہیم میں بہت زیادہ معاون نہیں ہے۔ انسانی زندگی کی شادمانی و راندوہ کے یک افسانہ نگار رشش منظر پوری کو نقادوں کے تساہل یا تعصب نے اب تک نظر انداز کر رکھا ہے اور انہیں فحش نگار کہہ کر ٹالا جاتا رہا ہے لیکن ررشش ،، کے چند افسانے حیرت انگیز طور پر بیدی کے طرز کے معلوم ہوتے ہیں، میری مراد رستک، آخری بدنامی، اور رنہ جیئے دو گے نہ مرنے دو گے ،، سے ہے۔ میں مانتا ہوں کہ کردار اور واقعہ کا ایسا تجزیہ رش، کے یہاں نہیں ہے جیسا بیدی یا منٹو کے یہاں ہے لیکن جزیات کی کڑیاں جوڑنے میں یہ اپنی مثال آپ ہیں، پھر اگر کھرے بیانیہ انداز کے افسانے میں کوئی فنی اہمیت ہے تو رشش، یقینی قابل مطالعہ ہیں انداز بیان کے زور، ور سماجی معنویت کی افسانہ نگار عصمت چغتائی سے کون واقف نہیں، یہ گھر کی بھیدی ہیں اس لئے عورتوں کے اسرار و رموز سے پردہ اٹھانے میں بڑی چابک دستی دکھاتی ہیں۔ منٹو اور ان کے افسانے جنسی برتاؤ کے اختلاف کی، ہم مثالیں ہیں، منٹو دل و دماغ میں اترتے ہیں تو عصمت بالائی سطح چھو کر گزر جاتی ہیں۔ منٹو کے لئے انسانوں کے دل کی کھڑکیاں ہمیشہ کھلی ہیں۔ جہاں وہ داخل ہونے کی کوشش کرتے ہیں تو عصمت اڑوس پڑوس کے گھروں کے ـــــ روزن میں جھانکنے تکنے میں معروف نظر آتی ہیں ـــــ عصمت کا فن سماج کی گندگی اور اس کا تعفن دکھانے کا فن ہے منٹو گندگی اور تعفن کی وجہ دریافت کرنے کے درپے ہیں ـــــ دونوں کا مقصد ایک ہے، راہیں الگ، الگ ہیں لیکن منٹو کے فن پر مقصدیت غالب نہیں ہے۔ عصمت کی مقصدیت اُن کے فن پر اکثر غالب آجاتی ہے، دلحاف، بھی اس سے مستثنیٰ نہیں، لیکن اُن کا

سخت گیر نقاد بھی ان کی زبان کے جادو اور ان کے طنز کی کاٹ کا منکر نہیں ہو سکتا، پھر اپنے موضوع سے ایک عام ہمدردی کا جذبہ جو اُن کے یہاں پایا جاتا ہے اس کی مثال بھی کم ملتی ہے۔ یہ صورت شکیلہ اختر، ہاجرہ مسرور، خدیجہ مستور و رصالحہ عابد حسین کے یہاں بھی نہیں ملتی۔ حالانکہ یہ سب ایک طرح کی فنی پختگی کے ساتھ سماجی احوال وکوائف کو افسانے بناتی ہیں، خصوصاً شکیلہ اختر تو بڑی ہنر مندی سے، لیکن قرۃ العین حیدر کی حقیقت نگاری ایک اکیڈمیشین کی حقیقت نگاری ہے، جس کا تناظر عام طور پر وسیع بھی ہوتا ہے اور گہرا بھی، زمانے کا نشیب و فراز، اس کا دھند، اس کا اُجالا سب اس کی نگاہوں کے سامنے آئینہ سا جھلکتا ہوتا ہے اور تاریخ کا ورق، ورق اس کی عقبی زمین بن جاتا ہے، ایسی ساری باتیں اس امر کی متقاضی ہوتی ہیں کہ وہ ایک وسیع دائرے میں تخلیقی کام سرانجام دے، یا نظریہ سازی کے عمل سے گزرے، یہ دونوں ہی باتیں ناول کا مطالبہ کرتی ہیں —— جب یہ فریضہ قرۃ العین حیدر انجام دیتی ہیں تو آگ کا دریا نتیجہ بن جاتا ہے جس میں اگلی پچھلی کئی صدیاں ایک دوسرے میں ضم ہو گئی ہیں۔

افسانے کے کئی فنی اختصار کے کچھ اور ہی تقاضے ہیں —— یہی وجہ ہے کہ قرۃ العین حیدر اپنے افسانوں کے مقابلے میں اپنے ناولوں میں زیادہ کامیاب ہیں، مانا کہ، ہاؤسنگ سوسائٹی جلاوطن، پت جھڑ کی آواز اور کئی دوسرے افسانے فنی اعتبار سے اہم ہیں لیکن ان میں ماضی کی اس بازیافت کا موقع نہ تھا جس کو گرفت میں لینے کے لئے قرۃ العین حیدر جدید اور جدید تر تکنیک اپناتی ہیں۔ پھر بھی یہ بات بڑے اعتماد کے ساتھ کہی جا سکتی ہے کہ ان کے افسانے بھی ان کے علمی خزانے کا پتہ دیتے ہیں اور ان کی بے پناہ تخلیقی صلاحیت کے مظہر ہیں۔ علمی بصیرت تو ایک چیز ہے لیکن تخلیقی جوہر یا قوت تو بے حد پُراسرار شئے ہے۔ آخر غیاث احمد گدی کی عظمت اور سربلندی کا راز تو یہی پُراسرار قوت ہے حالانکہ غیاث احمد گدی بنیادی طور پر مثالیت پسند ہیں عفت و ناموس کا قدیم ترین تصور ان کے یہاں ملتا ہے،، ان کے افسانے دائی، کو لگ کیجئے تو اکثر یہ تصور مرکزی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ کہہ سکتے ہیں کہ غیاث احمد گدی جانی پہچانی قدروں کے علمبردار ہیں اور بہت کم ہی معینہ قدروں سے الگ ہوتے ہیں، کہیں، کہیں ان کا آئیڈیلزم ایک بوجھ بن جاتا ہے ان کے معروف افسانوں میں بھی یہ صورت دیکھی جا سکتی ہے۔ مثلاً ڈبا بابا لوگ، پرندہ پکڑنے والی گاڑی، ناروہ مئی، وغیرہ لیکن ان کی تخلیقی قوت ان کی شہکارہ سازی میں مضمر ہے، اگر فن مائنوں کی تلاش کا نام ہے تو غیاث اس کی سب سے خوبصورت مثال ہیں۔ وہ ایک جملہ بھی سپاٹ نہیں لکھتے اس لئے اُنکے

افسانے کی ساخت استعاراتی ہوتی ہے اور کردار تشبیہوں کے آئینہ میں افسانہ نگار کے مقصود سے مطابق چمک جاتے ہیں یا اندھیرا اُن کو نگل جاتا ہے۔ یہی وہ صورت ہے جس کی وجہ سے انہیں راجندر سنگھ بیدی کے شانے بہ شانے کھڑا کیا جاسکتا ہے۔

پُراسرار تخلیقی قوت، علمی بصیرت اور روایت کے تسلسل کے احساس کی ہم آمیزی دیکھنی ہو تو کلام حیدری کے افسانے مطالعہ کئے جاسکتے ہیں، (بے نام گلیاں سے لے کر (الف لام میم) تک ان کا فن مسلسل ارتقاپذیر ہے، پریم چند کی حقیقت نگاری یا ترقی پسند حقیقت نگاری جس کا مظاہرہ روایت کتنی باقی ہے، ان کا ساتھ چھوڑ دیتی ہے۔ لیکن مربوط بیانیہ طرز پر گرفت مضبوط سے مضبوط تر ہوتی جاتی ہے۔ زندگی کے داخلی اور خارجی مظاہر یکساں ان کے لئے کشش کا باعث ہیں اس لئے عام طور سے ان کے افسانے دو سطحوں پر پڑھے جاسکتے ہیں، کہتے ہیں کہ پتھر سے چہرے بنانے کے لئے یہی ضروری ہے کہ پتھر کے وہ تمام حصے کاٹ دیئے جائیں جو چہرہ نہیں ہیں، ایسی ہی تراش خراش کلام حیدری کا فن ہے ان کے یہاں زندگی کے کیف اور آہنگ سے زیادہ اس کی حرماں نصیبی کا قصہ ملتا ہے، لیکن رونے بسورنے کی فضا نہیں ہے۔ بلکہ ایک کسک، ایک خلش کی کیفیت ہے ——— زندگی در گردِ غم افتاد، نجات نہیں ملتی، اب کیا، کیا جائے، ——— اسی لئے کلام حیدری پرانی صف کے افسانہ نگار بھی ہیں اور جدید اور جدید تر نسل سے بھی ان کا رشتہ قائم ہے میں اپنے تجسس کی دلیل میں مشتے نمونہ از خروارے کے طور پر اُنکے نام لیتا ہوں۔

کلام حیدری کے افسانوں کی جو فضا اور قماش ہے اس کے بالکل برعکس انور عظیم کے افسانے ہیں ——— ان کے یہاں افسانے میں اختصار والا عنصر سرے سے غائب ہے اس لئے، ذرا کچھ ڈھیلا، ڈھیلا سا محسوس ہوتا ہے۔ الفاظ کی فضول خرچی ان کے اچھے بھلے افسانوں کا مزاج بگاڑ دیتی ہے، حالانکہ ان کا مشاہدہ وسیع ہے، لیکن یہ وسعت انھیں سنبھالا لینے نہیں دیتی۔ انور عظیم کل بھی ترقی پسند تھے اور آج بھی ہیں لیکن زمانے کی ہوا انہیں ابہام کی طرف بھی لے جاتی ہے، ورنہ رکھو پڑی، جیسا افسانہ لکھنے کا جواز کیا ہے۔ انور عظیم اپنی پرانی روش پر زیادہ بہتر فنی مظاہرہ کرسکتے ہیں، (ڈھلتی چٹان، ان کے اچھے افسانوں میں ایک ہے، اس کی وجہ یہ ہے کہ یہ افسانے ان کے اپنے موقف کے ترجمان ہیں۔ اس لئے اس کی تزئین و آرائش میں مصنوعی بے اعتدالیاں نہیں ہیں۔ اسی طرح (اونگھتی ڈیوڑھی)، جاگتے کھیت)، میں نام و نہاد زمیندارانہ ٹھاٹ باٹ کے مقابلہ میں مزدوروں اور کسانوں کی فتح و نصرت کا رزمیہ پیش کیا گیا ہے، لیکن اس میں بھی

ایک خاص تاثر ہے، پھر انور عظیم خیالات کے Patches سے افسانہ وضع کرنے لگے، لیکن ایسے افسانوں کے لئے دیس پوس کی فن کاری چاہیے تھی، دقتہ ایک بات کا، اسی لئے تلازموں کے سہارے کے باوجود بے اثر افسانہ ہے، انور عظیم اب تک اپنی روش کی پہچان کی سعی میں مصروف ہیں، حالانکہ آخری فیصلہ کی گھڑی آچکی ہے ــــــ ایسی باتوں کا یہ مقصد نہیں کہ کوئی افسانہ نگار تجربے نہ کرے یا لکیر کا فقیر بنا رہے، تلازمے کی بنیاد پر بھی افسانے لکھے جا سکتے ہیں اور کامیابی سے اس کی مثال جوگندر پال کے افسانوں سے دی جا سکتی ہے۔ جوگندر پال کبھی خالص بیانیہ انداز اپناتے ہیں، کبھی اسٹرن کی متضاد سمتوں میں چھلانگ لگا کر بیانیہ کے شکست وریخت کے عمل سے گزرتے ہیں، کبھی کتھاؤں کی وادی کی سیر کرنے لگتے ہیں، لیکن فن کے تقاضوں سے کبھی منہ نہیں موڑتے، انسانی دردمندی ان کے افسانوں کے خدوخال ابھارتی ہے اس لئے زندگی کی تلخ حقیقتیں بھی شیریں کیپسول میں چھپ جاتی ہیں۔ میں نے ان کے فن پر ایک تفصیلی مضمون لکھا تھا، جس میں ان کی اثباتیت پر کھل کر بحث کی تھی، میں ان امور کی تکرار کرنا نہیں چاہتا ــــــ لیکن اُن کے کئی نئے افسانوں کے مطالعہ سے یہ بھی اندازہ ہوا کہ اُن کا فن پالے میں قید نہیں ــــــ ان کے سامنے موضوعات، پھر اُن کے اظہار کے لئے وسائل ہاتھ باندھے غلاموں کی طرح کھڑے رہتے ہیں۔ جنہیں پال جس طرح چاہتے استعمال کرتے ہیں ــــــ ان کے ساتھ لکھنے والوں میں رام لعل ہیں جن کے بارے میں نقاد طرح طرح کے دھاکے سے کام لیتے ہیں۔ دقتہ یہ ہے کہ رام لعل زود نویس ہیں اور مسلسل لکھتے رہنے کی وجہ سے بار، بار اچھے اور معیاری افسانے تخلیق نہیں کر سکتے۔ لیکن انہوں نے چند بہت اچھے افسانے لکھے ہیں مثلاً، ایک شہری پاکستان کا، بعضوں کا خیال ہے کہ ان پر کرشن چندر کے اثرات دور رس نتائج کا باعث بنے ہیں اور ان کے فن کو مجروح کیا ہے، لیکن قرار واقعی امر یہ نہیں ہے، ان کے غیر معیاری افسانوں میں معیاری افسانے اسی طرح گھل مل گئے ہیں کہ انہیں الگ کرنا مشکل ہو گیا ہے۔ پھر بھی رتنیا خدا، اوس، چاپ، اکھڑے ہوئے لوگ، اکھرا، کھرا، وغیرہ زندگی کے نقوش فن کاری سے پیش کر رہے ہیں، رام لعل کے یہاں بیانیہ مضبوط پاؤں پر کھڑا ہے، اس لئے وہ ادھر ادھر بھٹکتے نہیں ہیں اور زندگی، ورسماج کے مختلف ڈھب روایتی بیانیہ انداز میں سمیٹتے رہتے ہیں۔

نئی سماجی حقیقت نگاری کا ایک معتبر نام اقبال مجید، ہے۔ ان کے یہاں موضوع اور ہیئت ایک دوسرے سے ہم آہنگ رہتے ہیں۔ اس لئے ان کے افسانے میں فنی رچاؤ کی

کیفیت محسوس ہوتی ہے، دیہی زندگی کی عکاسی ہو کہ شہری زندگی کا معاملہ وہ ایک چابک دست
فن کار کی طرح ہر مرحلے سے سالم گزر جاتے ہیں، ان کے افسانوں میں ایک فکری میلان بھی ملتا
ہے، لیکن یہ رُخ کچھ دبا دبا سا ہے، "دو بھیگے ہوئے لوگ"، کے اکثر افسانے خامے کی چیزیں ہیں۔ پھر
اُن کا افسانہ "مفاہمت" ان کے بڑھتے ہوئے قدم کا اشاریہ بن گیا ہے ——— اقبال متین، کی
روش ہمیشہ ایک جیسی رہی ہے، ان کے افسانے روز مرہ کی زندگی کو چھیڑنے پر بس کرتے ہیں،
وہ کردار اور فضا کی تخلیق میں ایک معصوم سا رویہ اختیار کرکے مطمئن ہو جاتے ہیں اس لئے فنی تجربے
کی ریل پیل کا ان کے یہاں سوال ہی نہیں اٹھتا۔ اس وقت تک جدیدیت کی لے خاصی تیز ہو چکی ہوتی
ہے، ایک خیال یہ ہے کہ نئے بین الاقوامی سیاسی حالات کے تحت انسان جس غیر ارضی سماج کا ایک فرد
بن گیا ہے اور اس کی پیچیدگیوں کے نتائج سے ہندوستان میں ۱۹۵۰ء یا اس کے بعد جو اثرات نمایاں
ہوئے ——— اس سے یہ ہوا کہ زندگی غیر مربوط ہوتی چلی گئی۔ کردار مسخ ہو گئے لمحہ لمحہ اعتماد کی دیواریں
ریت کی دیواروں کی طرح منہدم ہونے لگیں، اٹوپیائی خواب شرمندۂ تعبیر نہیں ہو سکا اور بین الاقوامی
سماج میں اقتصادی اور اپنی لاٹھیوں سے اپنی، اپنی بھینس ہانکی جانے لگی۔ اگر یہ صحیح ہے تو اس سے
انکار ممکن نہیں کہ ۱۹۵۰ء اور پھر ۱۹۶۰ء کے بعد کا ذہن زیادہ پیچیدہ ہو گیا نیز وقت کے ساتھ مسائل
بھی وسیع تر ہوتے چلے گئے ——— لیکن جدید افسانے کا پس منظر بس یہی نہیں ہے، میں سمجھتا ہوں
کہ اردو افسانے کی روایتی ساخت پریم چند سے ہوتی ہوئی کرشن چندر، منٹو اور بیدی کی منزلوں میں
پختہ اور پامال ہو گئی۔ اس میں مزید ترقی کے امکانات قوی نہیں ہے۔ اردو کے نئے افسانہ
نگاروں کے سامنے یہ مرحلہ درپیش رہا ہے کہ آخر وہ کون سی فنی صورت اختیار کرے، لہٰذا گریز یا
انحراف کی ٹیڑھی لکیر کو اپنانے کی یہ ضرورت اتنی شدید رہی ہے کہ اس کا احساس بغیر قیل و قال
کے کیا جا سکتا ہے اسی ضرورت کے تحت ابہام اور علامت کی راہ اپنائی جانے لگی، یہاں میں
یہ سوال اٹھانا نہیں چاہتا کہ کیا واقعی جن افسانوں کو علامتی کہا جاتا ہے وہ علامتی ہیں، یا تجریدی
افسانے اردو میں لکھے بھی گئے ہیں یا نہیں؟ موضوعات تفصیلی مباحث چاہتے ہیں جس کا موقع یہاں
نہیں ہے۔ لیکن ان کے بارے میں میری سوچی سمجھی رائے ہے جس کا اظہار میں "افسانے کے منصب"
میں کر چکا ہوں۔ یہاں صرف اس بات پر اکتفا کروں گا کہ سریندر پرکاش اور بلراج مین را پہ ہزار
اعتراض کئے جائیں لیکن انہوں نے افسانے کو ایک نئی سمت ضرور بخش دی ہے۔ اگر "دوسرے
آدمی کا ڈرائنگ روم"، نہ لکھا جاتا تو کم از کم علامت نگاری کی وہ فضا نہیں بنتی جو آج ہے میں مانتے

دوہ ، اور کمپوزیشن کے افسانے میں فنی نقطۂ نظر سے جو کچھ بھی کیا ہے اس کا ہمدردی سے جائزہ
لینا چاہیئے ، میں سمجھتا ہوں کہ تجریدی افسانے کی ساری بحث صرف مین راتک محدود ہے ۔ اسلئے
کہ انہوں نے ہی اپنے افسانے میں صوت و آہنگ کو بنیادی اہمیت دی ہے ۔ اسی طرح احمد یوسف
نے نئے افسانے کے امکانات کو وسیع کیا ہے ۔ ان کے مجموعے تفصیل مطالعہ کے متقاضی ہیں ۔
بہر حال آج یہ شعور پیدا ہو چکا ہے کہ عام فہم افسانوں پر علامت کا لیبل چسپاں نہ کیا جائے قمر احسن
کہتے ہیں کہ یہ دور علامتی افسانوں کا دور کہلاتا ہے ۔ اور افسانہ نگار خوش ہو کر اس کا اظہار کرتا
ہے لیکن ۱۹۵۵ء سے لے کر ۱۹۷۰ء تک شاید مشکل ہی سے دو تین علامتی افسانے بن سکیں ۔
اس قول پر خاص تکرار ہو سکتی ہے ۔ پھر بھی علامت نگاری کے مشکل تصور کو تنقیدی بنیادوں پر
سمجھنے کا رجحان ہو چلا ہے ، جدید ترین افسانہ نگار اپنے سے کچھ پہلے لکھنے والوں کو و تراجی افسانہ
نگار کہنے لگے ہیں ، لیکن اس تصور پر حیرت ہو سکتی ہے ، اس لئے کہ جدید تر و ر جدید ترین افسانہ
نگاروں میں حد فاصل قائم کرنا مشکل ہے ۔ کئی نئے افسانہ نگار پہلے کے د تراجی ، ہی ہیں یا سیدھے
سادھے افسانہ لکھنے والے لوگ ہیں ، اکرام باگ ، انیس اشفاق ، انور خاں ، انیس رفیع ، انور قمر
حمید سہروردی ، حسین الحق ، رضوان احمد ، ساجد رشید ، سلام بن رزاق ، سید محمد اشرف شفق ،
شفیع مشہدی ، شوکت حیات ، عبد الصمد ، قمر احسن ، کنور سین ، م ۔ ق خان اور مظہر الزماں خاں میں
کئی وہ ہیں جن کا رشتہ د تراجی ، افسانہ نگاروں ہی سے ملتا ہے ۔ دراصل روایت کو پامال کر کے آگے
بڑھنے کا تصور خاصا پُرکشش ہوتا ہے حالانکہ یہ عمل بہت مشکل ہے اور بڑی انفرادی صلاحیتوں
کی ضرورت ہے ۔ جس کا اظہار قمر احسن ، سلام بن رزاق ، شوکت حیات ، حسین الحق اور شفق کے یہاں
کہیں ، کہیں ہو رہا ہے ۔ اس فہرست میں ظفر اوگانوی منظر کاظمی اور شفیع جاوید کا بھی نام ہونا چاہیئے
تھا ، مانا کہ یہ د نئے دستخط ، کے افسانہ نگار نہیں ہیں لیکن ان کا مزاج تو اس فہرست کے افسانہ نگاروں
سے بھی ملتا ہے ـــــــ ضرورت اس بات کی ہے کہ ان تمام افسانہ نگاروں کے فن کا تفصیلی جائزہ
لیا جائے جس کا یہاں موقع نہیں ہے ، پھر بھی چند امور کی وضاحت اس وقت کی بہت اہم
ضرورت ہے ۔

آپ نے محسوس کیا ہوگا کہ میں نے اب تک کسی پاکستانی افسانہ نگار کا نام نہیں لیا ،
دراصل اس طرف رُخ کرنا ایک بڑے کینوس کی طرف چھلانگ ہے ۔ لیکن انتظار حسین کا ذکر کچھ
ناگزیر ہے کہ اُن کے اثرات دور رس ہیں ۔ اس لئے کہ کئی نام نہاد د تراجی ، جدید افسانہ نگار

اور بقلم خود «نئے دستخط» کے افسانہ نگاران کے محور پر گردش کرتے نظر آتے ہیں۔ سوال پھر وہی ہے کہ انتظار حسین کا ڈھب کیا ہے؟ ان کے افسانوں کی اثر پذیر قماش کیا ہے جو دوسرے کے لئے تتبع کے امکانات رکھتی ہے؟ جواب بھی وہی ہے یعنی پیش پا افتادہ طریقۂ اظہار سے اجتناب اور ایک نئی انوکھی روش کی داغ بیل۔ کتھاؤں کا مطالعہ یا اساطیری شغف یا رمزیہ رجحان کچھ آج کی بات نہیں یہ روایت کا اٹوٹ حصّہ ہے، یہ اور بات ہے کہ اس پر وقت کی گرد جم چکی ہے۔ اب جو شخص انوار سہیلی یا اخوان الصفا کی فارسی عجمی حکایتی اور تمثیلی روایت کو نئے حالات کے تقاضے کے تحت ڈھال دے وہ یقینی روایت پسند بھی ہے اور انفرادی صلاحیت کا بھی مظاہرہ کر رہا ہے یہی وجہ ہے کہ انتظار حسین کے افسانے علامتی سے زیادہ تمثیلی یعنی Allegorical ہیں، کیا ایسا نہیں ہے کہ انتظار حسین کے تمام افسانے کھوئے کھوئے اخلاقی منظرنامے ہیں؟ تقسیم کی ہولناکی کا قصہ ہو کہ قدروں کی شکست و ریخت کا انتظار حسین ہر جگہ کٹا ہوا ڈبہ نظر آتے ہیں جس میں وہ بیٹھے ماضی، حال اور مستقبل پر ایک دیدہ ورمگر بے دست و پا مبصر کی طرح حکم لگاتے جاتے ہیں۔ لیکن اس عمل میں وہ خاصے میکانیکی ہو جاتے ہیں۔ ہر نوجے کے لئے ایک طرح تنوع کے متلاشی قاری کیلئے سخت ہیجان کا باعث ہو سکتی ہے۔ اور مجھے ہوئی ہے۔ پھر ان کے «حکایتی تمثیلے» ہیں کسی ایک فرد کی تحلیل نفسی کا موقع نہیں، اس لئے منٹو اور بیدی کی داخلیت سرے سے ان کے یہاں مفقود ہے، ہلذا انہوں نے ایک طرف افسانے کو کچھ دیا تو دوسری طرف اس سے کچھ لے بھی لیا۔ لیکن افسانہ نگاری کا یہ طرز انوکھا تھا، نئے افسانہ نگاروں کو بھایا بہت مجھے نیا افسانہ «نئے دستخط» کے بعض افسانوں سے بھی تقویت حاصل ہو رہی ہے۔ اکرم باگ کا افسانہ «تقیہ بردار»، انور خان کا «کوڑں سے ڈھکا آسمان»، سہروردی کا «نہیں کا سلسلہ ہاں سے»، حسین الحق کا «وَقِنَا عَذَابَ النَّار»، رضوان احمد کا «مسدود راہوں کے مسافر»، شفق کا «ڈوبتا ابھرتا ساحل»، اور قمر احسن کا «طلسمات»، تھوڑے سے تقابلی تجزیے کی زحمت اٹھائیے تو میرا نقطۂ نظر اور بھی واضح ہو جائے گا۔۔۔۔۔۔ اس عمل کے لئے انتظار حسین کا افسانہ «وہ جو کھو گئے»، اور «شہر افسوس» ذہن میں رکھئے پھر «وَقِنَا عَذَابَ النَّار» از حسین الحق، اور «مسدود راہوں کے مسافر» از رضوان احمد کا مطالعہ کیجئے، یہ تمام افسانے محمد سلیم الرحمن کی زبان میں ایسے افسانے ہیں جن میں ایک طوفان بپا ہے، کردار اپنے نام بھی کھو چکے ہیں۔ ایک جہنم ہے جہاں نفسا نفسی کا عالم ہے، جہاں ہر شخص جان کی اماں مانگتا ہے، ہر شخص ایک ایسے درد میں گرفتار ہے جس کا کوئی درماں نہیں۔ پھر یہ تمام افسانے مذہب

کی عقبی زمین میں شروع ہوئے ہیں اور بے اعتمادی اور بے سمتی میں گم ہو جاتے ہیں۔ بے اعتمادی اور بے سمتی کا یہ تصور انتظار حسین کے یہاں تو تقسیم کے اثرات کے تحت پیدا ہوا، یا دوسرے اردو کے افسانہ نگاروں کے یہاں کچھ اور پیچیدہ عوامل کے پس منظر میں ظہور پذیر ہوا لیکن مغرب میں تو وجودی فلسفے کے مباحث ہی نے یہ طریقۂ فکر کی بنیاد ڈال دی میں سمجھتا ہوں کہ جدید اردو افسانے کی پوری معنوی ساخت کا مطالعہ اس نقطۂ نظر سے کیا جا سکتا ہے، مغرب میں وجودی لے تو اتنی تیز ہوئی کہ ابہام سے اہمال کی طرف سفر ناگزیر رہا۔ افسانے اور ناولوں کے علاوہ یہ صورت مغرب کے ایبسرڈ ڈرامے میں بھی دیکھی جا سکتی ہے اور اس کے اثرات اردو افسانے میں بھی تلاش کیے جا سکتے ہیں۔ آئی نسکو کا ایک ڈرامہ ہے امیدی، اس ڈرامے کا دوسرا نام ہے داس سے کیسے نجات پائیں، قصہ یہ ہے کہ کمرے میں ایک لاش رکھی ہوتی ہے، وہ ہر روز بڑھتی ہی چلی جاتی ہے۔ یہاں تک کہ اب اس کے پاؤں کمرے سے باہر نکلنے والے ہیں۔ ہوسکتا ہے کہ یہ ڈرامہ ہمارے سماجی احوال و کوائف کا المیہ پیش کرتا ہے، ایسا سماج جو اب لاش ہے ہمیں کہاں لے جائے گا، یہ لاش ہمارے ارگرد پھیلتی چلی جائے گی، اور پھر سڑ گل جائے گی اور پھر پورا سماج موت کی آلودگی میں ڈوب جائے گا۔ یہی وجہ ہے کہ آج کے آدمی کا حال تو ہے ہی نہیں، مستقبل بھی نہیں ہے اب ذرا حسین الحق کا افسانہ ”وَقِنَا عذاب النار“، دیکھئے، تیس برس سے ایک لاش کمرے میں سڑ گل رہی ہے، اب لوگوں کو اس لاش کا احساس ہوا ہے، لوگ اس سے نجات حاصل کرنے کی فکر میں ہیں کہ یہ غائب ہو جاتی ہے اور دو حصوں میں تقسیم ہو کر وقت بے وقت گھروں پر دستک دیتی ہے اور انہیں شکار بناتی ہے، ہوسکتا ہے کہ حسین الحق ہندو مسلم نفاق کا استعارہ لاش کو بنائے ہوئے ہوں کہ دونوں اب تک دوسرے کی زندگی کے درپے ہیں —— اس لئے میں کہتا ہوں کہ یاسیت کی فضا دراصل وجودی افکار کی دین ہے جس کے ارد گرد آج کے افسانہ نگار چکر لگانے پر مجبور ہیں کہ اس کے لئے حالات، واقعات اور سانحات نے اپنے سارے دروازے کھول دیئے ہیں —— زندگی کی لایعنیت، اور سماجی اور معاشرتی ابتلا کا یہ محور ایسا ہے کہ اس پر ظفر اوگانوی جیسے ابہام پسند افسانہ نگار بھی رواں دواں ہیں اور معنوی اعتبار سے معتدل رویہ کے افسانہ نگار منظر کاظمی، اس اکیڈمک ذہن کے افسانہ نگار شفیع جاوید بھی اور کھرے بیانیہ انداز کے افسانہ نگار شفیع مشہدی بھی متنوع انداز کے افسانہ لکھنے والے عبدالصمد بھی اور کئی پیڑھیاں پھیلے ہوئے افسانہ نگار کلام حیدری بھی اور وجودی افکار کو سرتاسر سمیٹنے والے

افسانہ نگار احمد یوسف بھی ـــــــ دزاجی، افسانہ نگاروں کی یہ لے تو اور بھی تیز ہے۔ ورنئے دستخط، والے بھی اس سے محفوظ نہیں ـــــــ لیکن وجودی افکار کا تقاضا تھا کہ اس سے دامن کشاں گزر جایا جائے۔ یہی وجہ ہے کہ لاک کے فلسفے کے تحت آزاد تلازمے کے سہارے لکھے جانے والے افسانے قابل لحاظ نہیں ٹھہرے۔ اگر سرایم جی برٹیلی تو اردو افسانے سریندر پرکاش کے افسانے دتلقارمس، یا دبرف پر ایک مکالمہ، کی طرف جھک کر بالکل لایعنی ہو جاتے، یا تجریدیت اور شعریت رچ بس جاتی تو اردو کے افسانے مین را کے تتبع میں سٹنڈول کی تجریدی شاعری میں گم ہو جاتے۔ یا نرسی، ابہام پسندی اور ملامت پرستی کو ہوا دی جاتی تو سورا در پٹری کا معاملہ اردو افسانے کے درمیان آجاتا یا بیچ کے ورق میں گم ہو جاتا ـــــــ لیکن یہ سب کچھ نہیں ہوا کتلوں تمثیلوں اور اسطور نے نیا ذہن بنایا ـــــــ یہ نیا ذہن ہوری کو زندہ کر رہا ہے اور اب دتلقارمس، نے دبجو کا، تک سفر طے کر لیا ہے۔ دننگی دوپہر کا سپاہی، ہمارے سامنے ہے دبارہ رنگوں والا کمرہ، ہے دبس پردۂ شب، ہے دمسدود راہوں کا مسافر، ہے۔ پھر دنئے دستخط، کے افسانے ہیں اور ان سے الگ لیکن جدید افسانے کو نیا سمت عطا کرنے والے دپرندہ پکڑنے والی گاڑی، الف۔ لام۔ میم، آگ کے ہمسائے، اور آدمی ہیں ـــــــ لیکن سوال یہ ہے کہ دنئے دستخط، الجھن رکھتا، اور بیچ کا ورق، کیوں نہیں ہے؟ یہ سوال بہت اہم ہے ـــــــ یقینی بہت اہم ہے۔

راجندر سنگھ بیدی کے حالاتِ زندگی

راجندر سنگھ بیدی کے والد کا نام ہیرا سنگھ بیدی اور ماں کا نام سیوادئی تھا۔ ہیرا سنگھ بیدی دگاؤں ڈلے کی، کے رہنے والے تھے، جو ڈسکا تحصیل ضلع سیالکوٹ میں واقع ہے۔ لیکن اُن کا قیام لاہور میں تھا اس لئے کہ وہ وہیں ڈاکخانے میں ملازم تھے۔ بیدی کی پیدائش لاہور ہی میں یکم ستمبر ۱۹۱۵ء کو ہوئی، وہیں انہوں نے تعلیم حاصل کی۔ ۱۹۳۱ء میں بیدی نے ایس۔ جی۔ بی۔ اے خالصہ اسکول سے ہائی اسکول پاس کیا ۱۹۳۳ء میں لاہور ہی کے ڈی۔ اے۔ وی کالج سے انٹرمیڈیٹ کا امتحان پاس کرنے کے بعد بی۔ اے میں داخلہ لیا، لیکن بعض ناگزیر وجوہات کی بنا پر تعلیم جاری نہ رکھ سکے۔ ۱۹۳۴ء میں ۱۹ سال کی عمر میں ان کی شادی ستونت کور عرف سومادئی سے ہوئی ۱۹۳۳ء سے ان کی ملازمت کا آغاز ہوا، پہلے وہ لاہور پوسٹ آفس میں کلرک کی حیثیت سے بحال ہوئے۔ دس سال تک ڈاکخانے کی ملازمت کے بعد وہ مستعفی ہوگئے، اور دہلی میں مرکزی حکومت کے پبلسٹی ڈپارٹمینٹ سے وابستہ ہوگئے، لیکن یہ سلسلہ چھ ماہ سے زیادہ نہ چل سکا اس کے بعد وہ لاہور پہنچے اور آل انڈیا ریڈیو لاہور سے بحیثیت آرٹسٹ وابستہ ہوئے۔ تقسیم ہند کے سانحہ کے بعد ان کی منتقلی دہلی میں ہوگئی۔ ۱۹۴۸ء میں وہ ادیبوں کے ایک وفد کے ساتھ کشمیر گئے۔ شیخ عبداللہ نے انہیں جموں کشمیر ریڈیو اسٹیشن کا ڈائرکٹر مقرر کر دیا۔ ان ہی کی کوششوں سے سرینگر ریڈیو اسٹیشن کی بنیاد رکھی گئی۔ کشمیر میں بیدی کا قیام صرف ایک سال تک رہا، بخشی غلام محمد سے اختلاف کے سبب ۱۹۴۹ء میں انہوں نے کشمیر کو خیر باد کہا اور براہ دہلی بمبئی وارد ہوئے۔ اس کے بعد اُن کا مستقل قیام بمبئی میں ہی رہا۔— بمبئی ہی ان کی آخری پناہ گاہ بھی ثابت ہوئی، بیدی کا انتقال ۱۱ نومبر ۱۹۸۴ء ہوا۔

بیدی نے اپنی ادبی زندگی کا آغاز ۱۹۳۲ء سے کیا۔ شروع میں وہ محسن لاہوری کے فرضی نام سے لکھتے رہے۔ بعد ازاں اپنے اصل نام سے لکھنے لگے۔ ان کا پہلا رومانی افسانہ "مہارانی کا تحفہ" "ادبی دنیا" لاہور میں شائع ہوا۔ ۱۹۳۳ء کے بعد ان کی کہانیوں میں ایک نیا رنگ و آہنگ

پیدا ہوا۔ وہ رومانیت سے سنجیدہ حقیقت نگاری کی طرف مائل ہوئے۔ بیدی کا پہلا افسانوی مجموعہ "دانہ و دام" مکتبۂ اردو لاہور سے شائع ہوا۔ اس میں کل ۱۴ افسانے شامل ہیں۔ یعنی بھولا، ہمدوش، من کی من، گرم کوٹ، چھوکری کی لوٹ، پان شاپ، منگل اشٹکا، کوارنٹین، تلادان، دس منٹ بارش میں، حیاتین ب، ہمین، ردعمل اور موت کا راز۔ ان کے دیگر افسانوی مجموعے دو گرہن (۱۹۴۲ء) کوکھ جلی (۱۹۴۹ء) اپنے دکھ مجھے دے دو (۱۹۶۵ء) ہاتھ ہمارے قلم ہوئے (۱۹۷۴ء) اور مکتی بودھ (۱۹۸۲ء) ہیں۔ انہوں نے ایک کامیاب ناولٹ بھی لکھا جس کا عنوان "ایک چادر میلی سی" ہے، یہ ناولٹ مکتبۂ جامعہ دہلی سے ۱۹۶۲ء میں شائع ہوا۔ اس کے علاوہ انہوں نے کئی ایک یائی ڈرامے بھی لکھے جو "سات کھیل (۱۹۴۶ء) اور "بے جان چیزیں" (۱۹۴۳ء) کے نام سے شائع ہو چکے ہیں۔ بیدی نے مختلف فلموں کے لئے مکالمے اور منظرنامے بھی لکھے، خود فلمیں بنائیں، "دستک" اور "پھاگن" ان کی دو مشہور فلمیں ہیں۔

۱۹۷۰ء میں ان کی اہلیہ ستونت کور کا انتقال ہو گیا۔ شگفتہ مزاج بیدی اس حادثہ جانکاہ کے بعد بجھ سے گئے۔ ۱۹۷۹ء میں ان پر فالج کا حملہ ہوا، یک عرصے تک چلنا پھرنا موقوف رہا۔ بالآخر ۱۱ر اکتوبر ۱۹۸۴ء کو وہ ہمیشہ کے لئے خاموش ہو گئے ——— ان حیات میں ہی حکومت ہند نے انھیں پدم شری کے خطاب سے نوازا تھا۔ دوسرے چھوٹے بڑے ادبی انعامات و اعزازات کے علاوہ انہیں ساہتیہ اکاڈمی کا ایوارڈ اور سوویت نہرو ایوارڈ بھی ملے۔

یہ تو تھا راجندر سنگھ بیدی کی زندگی کا ایک خاکہ، لیکن اس سے ان کی زندگی کے نشیب و فراز مزاج و میلان کا اندازہ نہیں ہوتا، ابھی، ابھی میری نگاہ سے ط۔ انصاری کا ایک مضمون "بیدی ——— ایک بے درد کردار نگار" گزرا، موصوف نے اپنی ملاقاتوں کے حوالے سے بیدی کے کردار کے بعض پہلوؤں کو اس طرح ابھارا ہے کہ سچ ہے کہ یہ وہی کر سکتے تھے، کوئی دوسرا نہیں، ان کے مضمون کو جوں کا توں قارئین کے سامنے پیش کر رہا ہوں۔

"بیس برس پہلے کی بات ہے: صبح سویرے میں ان کے پرانے گھر پر بیٹھا چائے پی رہا تھا کھڑکی پر کسی نے دستک دی، بیدی دروازہ کھولنے گئے، ایک سن رسیدہ شخص اندر آیا، بدحواس تھا، ہاتھ میں دواؤں اور انجکشنوں کا بل، امداد کا خواستگار۔

"سردار جی روپیہ دیجئے، دوائیں دلوا دیجئے، ——— میرے لڑکے کی حالت"

کافی رقم بنتی تھی، بیدی نے سر جھکا کر مجھے دیکھا۔ چہ کنم؟"

کار نکالی ہم تینوں چلے، دوا کی ایک دوکان، پھر دوسری، پھر تیسری۔ دوائیں خرید کر اس کے حوالے کیں اور گاڑی کنارے کر کے رونے لگے۔ ہچکی بندھ گئی، کچھ دن کے بعد میں نے اوپندر ناتھ اشک سے ایک اتفاقی ملاقات میں یہ واقعہ بیان کیا، وہ بولے ''جس مرض کی وہ دوائیں بتا رہے ہیں آپ اس میں بیدی کے باپ کی موت ہوئی تھی۔''

عجب نہیں کہ اس دن آنسوؤں کی یورش میں باپ کی مفلسی یا موت کا غم بھی شامل ہو لیکن بیدی تو یوں بھی ہنستے ہنستے رو پڑتے ہیں۔ اتنے رقیق القلب ہیں کہ لطیفے اور چٹکلے سنا یا گویا ان کے وجود پر کچھوے کی پیٹھ کی ایک ڈھال بنی رہتی ہے جس پر واقعات ٹکرا کر اچٹتے اور ''پارابولائی کل'' (Parabolical) انداز میں اچھلتے ہیں۔ ''گرم کوٹ'' سے لے کر ''دو ہاتھ ہمارے قلم ہوئے'' تک مسلسل یہ منظر کھلے گا کہ مصنف آنسو پونچھتا اور مسکراتا جاتا ہے۔

خوشی میں تو ہے ہی، غم میں بھی ایک طاقت ہوتی ہے۔ غم انسانی خصلتوں، صلاحیتوں اور نیم خواب جوہروں کو بعض اوقات ٹھوکر لگا کر جگا دیتا ہے۔ جس نے بھی راجندر سنگھ بیدی کو توجہ سے پڑھا ہوگا۔ وہ جانتا ہے کہ اس ترشی ہوئی داڑھی مونچھ کے پردے میں تبسم محض ایک خوش گوار زرتار نقاب کی طرح جھلملاتا رہتا ہے۔ ورنہ پس پردہ غموں کی تہیں رگ دپے تک اترتی چلی گئی ہیں۔ ہم انہیں چھیڑنے اور ستانے کو ''پلک سوتنا'' کہہ لیتے ہیں کیونکہ بات بات پر ان کی آنکھیں نم ہو جاتی ہیں۔ وہ کسی واقعہ کو مسکرا، مسکرا کر بیان کرنے لگیں کے تو واقعہ کے کسی پہلو کسی موڑ پر آواز بھرا جائے گی۔ آنکھیں بھر آئیں گی، وہ افسانہ سناتے ہونگے اور اچانک کاغذ پر ٹپ سے ایک آنسو آ رہے گا۔ وہ اپنے ہر ایک اہم اور مرکزی کردار کے ساتھ ہنسے یا نہیں، روئے ضرور ہیں۔ میر نے ایسی ہی طبیعت پر کہا ہوگا۔

میرے رونے کی حقیقت جس میں تھی
ایک مدت تک وہ کاغذ نم رہا

جب سے انہوں نے کام پایا، سماجی وجاہت پائی اور لوگوں نے ان کی صحبت کی قدر جانی، یہ ایک چلن ہو گیا کہ بیدی ہوں تو لطیفے سنائیں (سردار جی کے لطیفے وہ نمک مرچ لگا کر گڑھتے اور سناتے رہتے ہیں) وہ اپنی شکل وصورت سے بالکل بے نیاز ہو جاتے ہیں، لطیفے گڑھنے اور سنانے میں وہ اپنے مقام و مرتبے تک کا لحاظ نہیں کرتے۔ آس پاس کے لوگ قہقہے لگائیں، دیر تک پڑے لوٹتے رہیں، اس کی مسرت ان کی آنکھوں میں جھلکتی رہتی

ہے اور پھر اچانک وہ اداس ہو جاتے ہیں۔ کہیں کسی کردار کا، کس لمحے کا غم اپنی نوک ان کی پسلیوں میں چبھو دے گا۔ وہ کچھ سے کچھ ہو جائیں گے۔

ایک عام سی غلط فہمی ہے کہ حسن بے درد ہوتا ہے ورنہ سچ پوچھو تو عشق ہے بے درد جو اپنے پرائے کے فرق کا روادار نہیں۔ عاشق خود اپنے ساتھ رعایت نہیں کرتا۔ اور جب اسے مشاہدے اور اظہار کی فن کارانہ صلاحیت بھی میسر ہو تو پھر دہے زباں اس کی جوہر وار۔ اس ضمن میں بیدی کے تعلق سے صرف دو منظر دکھاتا ہوں۔

کشمیر میں آل انڈیا ریڈیو کی ملازمت ترک کر کے جب وہ بمبئی کی فلم نگری میں آن بسے، لوگوں سے میل جول بڑھا (۴۹ - ۱۹۴۸ء) تو ہر شخص ان کی نیکی، شرافت، بھلمنساہت کا قصیدہ خواں بن گیا۔ ادیب بیدی شریف بیدی شمار ہونے لگے، بس کمیونسٹ خیالات کے جلسوں، مباحثوں اور اسٹیجوں پر بھی خواہی نخواہی شریف بیدی کی بے عیب مورتی دکھائی دینے لگی۔ کرشن چندر اور راجندر سنگھ بیدی کی معاصرانہ چشمک کا ذکر سرگوشیوں میں چلتا۔ لیکن کبھی کسی نے کرشن چندر کی زبان سے بیدی کے بارے میں صرف کدورت یا کاٹ کا کوئی لفظ نہ سنا۔ بیدی امن کونسل کے جلسوں کی صدارت کرنے لگے۔ گھر پر کھسا تے باہر فرض نبھا جاتے پوچھئے ایسا کیوں؟ تو وجہ یہ کہ وہ آئے تو ملک راج آنند کے یہاں ٹھہرے، اٹھتے بیٹھتے تو ان ہی لوگوں میں جو کمیونسٹ تحریک کے اندر یا آس پاس تھے۔ جب گھر جمایا تو وہاں روپوش یا پناہ گزیں کمیونسٹوں کو پناہ ملنے لگی، کیفی اور مجروح ان کے یہاں ہفتوں اور مہینوں رہے۔ اپنی کمائی کا کچھ نہ کچھ حصہ ضرورت مندوں پر لٹانے میں بھی پیش پیش تھے۔ سخت لفظ اونچے نعرے، گھونسہ چھاپ تقریر یا تحریر سے ان کے مزاج کا نباہ تھا ہی نہیں، تو یوں جتنی نیک نامی ہی وہ ان کا ایک خاص (غیر ادبی غیر نزاعی) امیج یا پیکر تراشتی چلی گئی۔ اس قماش کا آدمی کرسی صدارت پر تو بیٹھ سکتا ہے (کیوں کر بٹھا دیا جاتا ہے) مگر لیڈری کی باگ ڈور مضبوطی سے نہیں تھامتا نہ اس میں اپنا دل ڈالتا ہے (بعد کے انٹرنیشنل اجلاس (۵۷ء) میں تو سوویت والوں کی ایک فوری جوڑ توڑ سے ملک راج آنند کو صدارت سے قلم زد کر کے ہاتھوں ہاتھ بیدی کو نامزد کر دیا گیا اور وہ راضی بھی ہو گئے لیکن کرسی سے اتر کر آنند کے لیے ہاتھ دھو لیے۔)

اچانک شہر میں غلغلہ اٹھا بیدی کی بد چلنی کا، اپنے پیشے کے سلسلے میں ہی انہیں کسی سے وہ ہو گیا، وہ اپنی قربان گاہ پہ سب سے پہلے نیک نامی کا جھٹکا کرتا ہے اب

وہ خود داروں کا ذکر کبھی شکر خند اور کبھی زہر خند کے ساتھ کرنے لگے۔

اس فلم انڈسٹری کا باوا آدم ہی نرالا ہے۔ مرزا غالب کے ڈائیلاگ لکھیں راجندر سنگھ بیدی اور سوہنی مہیوال لکھیں علی سردار جعفری۔ ہر پیشے میں پیشہ ورانہ کشمکش تھوڑی بہت تو ہوتی ہے بیدی اپنی طبیعت سے ایسے کہ جہاں سامنے والی ہرے پتوں کی ٹہنی کی طرف دوسری بکری متوجہ دکھائی دی اسے چھوڑ کر دوسری طرف ہو لئے۔ تاہم ان کی نیک نامی پر زوال آنا شروع ہو گیا اور تبھی میرا دل ان سے ملا۔ (مجھے اس آدمی میں کھوٹ نظر آتا ہے جس کی سب لوگ بہ یک زبان تعریف کر رہے ہوں) میں نے ان سے یہ بات کہی تو بڑے خوش ہوئے اپنا قصہ ——— بلکہ قصے (Affair) واردات کے معنی میں پوست کندہ سناتے چلے گئے پتہ چلا کہ واردات میں نشیب و فراز تھے، جتنی بڑی شادمانی، اتنی ہی بڑی محرومی، وصل میں بھی ہجر کا کھٹکا لگا ہوا تھا۔ سو وہ مرحلہ آیا ——— اور ہمیشہ کے لئے آیا اپنے لہو کو بوند دائمی جدائی کی بڑی جان لیوا ہوتی۔

غم پانے کا سلیقہ تھا لیکن اندرون خانہ جو فتنہ برپا ہو جائے اس کا توڑ پیغمبر ابراہیم سے نہ ہو سکا تھا۔ بیدی بیچارے کیا۔ بڑے لڑکے تک نے گھر چھوڑ دیا گھر کی دیواریں ان کے لئے اونچی ہوتی چلی گئیں (وہ دوستوں کی دعوتیں بھی گھر پر نہیں، گھر سے باہر ہوٹلوں میں کیا کرتے اور اس صورت حال پر حسرت زدہ رہتے) پھر انہیں فلم لکھنے میں جو بے بسی کا عنصر شامل ہے اس سے مقابلے کی سوجھی۔ خود فلم بنائیں۔ جیسی لکھیں ویسی بنا کر دکھائیں۔ "دستک" بنائی۔ بناتے، بناتے پھر دل کو ایک آزار لگا گیا۔ فلم تو اچھی بنی، سماجی کاموں، خدمتوں، آمدنیوں اور آسائشوں کی راہ پٹ گئی۔ پھر ہاتھ خالی۔

تنگ کر طے کیا کہ بس ایک فلم مارکیٹ کے لئے، روش عام سے ذرا ہٹ کر ایک فلم ایسی کہ دھوم مچ جائے اور تجوری بھر جائے۔ بنائیں اور پوٹلی اٹھا کر پنجاب کی طرف نکل جائیں۔ لکھنے لکھانے میں بسر کریں۔ منشی پریم چند بھی یہی سوچ کر بنارس سے بمبئی آئے تھے۔ ڈیڑھ برس بعد بھاگ گئے۔ بعد میں تو کمبل نہیں چھوڑتا۔ بیدی برسوں کی کوشش اور نیت کے باوجود اس کمبل سے اپنی جان نہ چھڑا سکے پھر اس کے ہو رہے۔

مگر اس میں ڈوب نہیں گئے۔ سال میں دو تین افسانہ لکھ لیتے۔ فلم تکنیک سے انہوں نے افسانوں میں فیض تو اٹھایا اس کی ترغیب پر بکے نہیں۔ ان کا فن دریا میں غوطہ

لگا کر بھی سلامت رہ گیا۔

ضد، کہتے ہیں کہ بری بلا ہے۔ فن کار میں اگر یہ بری بلا نہیں تو کس کام کا۔ موم کی ناک ہو جائے۔ ضد ان میں بلا کی ہے۔ گھر پہ شاید بھول بھی جاتے ہوں۔ محفل میں دکھا دکھا کر سگریٹ دھونکنا نہیں بھولتے۔ یہ بھی ویسی ہی بات ہے جیسی "سرداری" کے نام سے منسوب کرکے لطیفے اور چٹکلے سنانا اور خود ہنسی میں شریک ہونا۔

دوپہر کا وقت تھا، ان کی کار خراب تھی۔ میں اور وہ سڑک پر نکلے، میں نے ایک ٹیکسی روکی، "چلو گے ہے ——— ابھی نہیں جی، بیدی بولے "یہی جائے گا پانچ منٹ کے بعد۔" واقعی وہ تو پانچ منٹ گزار کر راضی ہو گیا۔ بیدی بولے، "گھڑی دیکھو۔ سردار ہے، اب بارہ بج کر پانچ منٹ ہو گئے نا؟"

یہ انہوں نے ایسے کہا جیسے بیان واقعہ ہو۔ یوں تو ان کا تصور اور تاثر کچھ اس طرح کا ہے کہ اگر کہیں کسی محفل میں انہیں کوئی شخص خطاب کرے تو ہم چونک پڑتے ہیں، ارے بیدی کو یوں بھی کہا جا سکتا ہے؟ "بھئی یہ تو اپنے بیدی ہیں۔

ضد اور کرکے چھوڑوں گا، کی ردیف ان کی گھریلو زندگی کے لئے جو "گرم کوٹ" والے زمانے میں خوش گوار رہی ہوگی، ایک ناسور بن گئی، جن دنوں ان کا ناول "ایک چادر میلی سی" کا بڑا چرچا تھا۔ "ہاتھ ہمارے قلم ہوئے" کے افسانے بھی لکھے جا رہے تھے۔ فلم "آنکھن دیکھی" کی تیاریاں بھی زوروں سے چل رہی تھی۔ دل و دماغ جذب ہو گئے، کسی تازہ ترین واقعے میں (جسے وہ شاید کبھی "در حدیث دیگراں" لکھ سکیں) بیدی کی تمام صلاحیتیں سردی کی صبح الاؤ کے شعلے کی طرح یکبارگی بلند ہو گئیں۔

"کیا کہوں ——— سات برس وہ، وہ پوز دلوائے ہیں کہ کوئی کیا کھائے... میں روز وہ اپنی بیوی کی آخری رسوم ادا کرکے لوٹے کے نکلے ہیں، بار، بار یہی کہے جاتے تھے۔ "میں نے جلایا ہے اُسے، میں نے یہاں تک پہونچایا ہے۔"

مگر کس چارہ گر کے پاس کس مسیحا کی زنبیل میں اس درد کی دوا پائی گئی، آج تک شیشوں کا مسیحا کوئی نہیں۔

جوان بیٹا بالآخر ان کے پاس اور فلم انڈسٹری میں لوٹ آیا۔ بیدی اس کے لئے باپ تھا۔ فن کار نہیں۔ بیدی جس نے "ایک سگریٹ" افسانے میں بیٹے کی نفی اور اس کی سعادتمندی

کی قدر کی تھی جس نے مشاہدوں اور تجربوں کے تجزیئے میں انتہائی بے دردی (فن کارانہ بیدردی) سے کام لیا تھا اب اس بے دردی کا شکار تھا کہ دوسرے پروڈیوسروں اور فلم کاروں کی جن جن مصلحتوں سے پچیس برس بدکتا اور ان پر جھلاتا رہا اب پروڈیوسر بیٹے کی زبان پر انھیں کے تقاضے تھے۔ ایسے نہیں ویسے لکھئے تو کام چلے۔ آپ فلاں کی طرح کیوں نہیں لکھتے فلمی کہانی ؟

بیدی ــــــ کہ آج تک بظاہر بزم آرائی کا شوقین اور بباطن تنہائی کا ستم زدہ تھا۔ اب دوہری نہیں تہری تنہائی کا محبوس ہوا ــــــ "آنکھیں دیکھی" فلم تو ایسی بنائی کہ بادو شاید۔ کوئی کیا کھائے ــــــ لیکن ایک، ایک کرکے سارے غم اس پر ٹوٹ پڑے۔ گفتنی اور گفتنی۔ ان آنکھوں نے انسانی مسرت کی جھلکیوں کو انلارج کرکے زیادہ غموں کی تہہ در تہہ گہرائیوں میں اتر کر دیکھا بھی ہے اور قلم کی تہہ داری سے دکھایا بھی ہے۔ وہ آنکھیں یک بیک اداس رہنے لگیں۔ قصیدہ خواں اور قدرداں کترانے لگے۔ اب وہ خود تنک مزاج ہو چلے تھے۔

اس غم کا سوتا کہاں ہے ؟ اپنی زندگی کے دکھوں میں ؟ وہ بھی ہوگا ان کے افسانوں اور ناولوں میں ایک نہ ایک مقام پر ہمارا سامنا ہوتا ہے سچویشن (Situation) سے جہاں آدمی کا چہرہ اور چہرے پر بہوملے پسینے کی دھار صاف دکھائی دیتی ہے۔ بچے، عورتیں، گھریلو عورتیں، فن کار لڑکیاں، دست کار، نچلے متوسط طبقے کے سفید کار لوگ، اور بھولے بھالے لوگ، کہیں زمانے کے ہاتھوں، کہیں اپنے بھولپن کے مارے، صورت حال کے ستائے ہوئے کردار، ریت ورسم پر محرومی کی برکھا میں بھیگے ہوئے لوگ بیدی کے افسانوں میں ان کہے غم کہہ جاتے ہیں، یوں مسکرا کر بچتے ہیں کہ انسانی مسکراہٹ کے بارے میں ہمارا پورا نقطۂ نظر آزمائش میں پڑ جاتا ہے۔ ہم پہلی نظر میں افسانہ نگار کا وجود بھول جاتے ہیں کچھ دیر بعد افسانہ نگار مسکراتا اور آنکھیں پونچھتا ہوا برآمد ہوتا۔ دیکھا آپ نے زندگی کو برتنے کا ایک زاویہ یوں بھی ہے۔ میں اس آدمی کی تنہائی کی بے زبانی میں شریک رہا ہوں۔

اس غم کا اتھاہ سرچشمہ کہاں ہے ؟ ازموں اور فارمولوں سے دائیں بائیں بھٹکتے پھرتے ہیں ؟ معمولی سے معمولی آدمی کو معمولی سے معمولی آپ بیتی میں جگ بیتی کے کتنے سارے جتن دگرد وغبار میں) اٹے پڑے ہیں۔ انہیں جھاڑ پونچھ کر دیکھنے کو آنکھیں درکار ہیں برادرا

نیازمندانہ تلاش کرو، انسان کے غم اور مسرت کے الجھے ہوئے تاروں کی تو خدا رسی سے آدم رسی کی جانب سفر کروگے۔ بیدی کا خیال کرو تو میر کا شعر بہت یاد آتا ہے۔ وہ کہتا ہے۔

بندے کے درد دل کو کوئی نہیں پہونچتا
ہر ایک بے حقیقت یاں ہے خدا رسیدہ

اس غم کو کس آنچ میں پالا گیا ہے۔ گھریلو زندگی کی چھوٹی چھوٹی مسرتوں اور ناگواریوں کو آنچ میں "بھولا" "ندو" اور "لاجونتی" گیلی لکڑیوں میں پھونکیں مار کر چولہا سلگانے والی گرہستی رومانی عورتیں نہیں ہیں۔ اغوا کے بعد واپس لائی ہوئی "لاجونتی" اپنے دھرماتما شوہر سندر لال کے سینے پر رکھ کر بتاتی ہے۔

"اگرچہ وہ مارتا نہیں تھا پر مجھے اس سے زیادہ ڈر آتا تھا۔ تم مجھے مارتے بھی تھے پھر بھی تم سے ڈرتی نہیں تھی۔ اب تو نہیں مارو گے"؟

سندر لال کی آنکھوں سے آنسو امنڈ آئے اور اس نے بڑی ندامت اور بڑے تاسف سے کہا۔ ______

"نہیں دیوی اب نہیں ماروں گا۔ نہیں ماروں گا۔"

"دیوی" لاجونتی نے سوچا اور وہ بھی آنسو بہانے لگی۔"

"بھولا" شروع کی کہانی سے "بیل" ۱۹۶۲ء کی کہانی تک "گرہن" "اغوا" "چھوکری کی لوٹ" "کوکھ جلی" "گرم کوٹ" "دس منٹ بارش میں" "گھر میں" "بیل" "لمبی لڑکی" اور "جوگیا" میں "رنگولی" اور "دستک" میں اور بالآخر "ایک چادر میلی سی" میں عورت مرکزی کردار ہے۔ گھریلو عورت یا وہ عورت جس میں گھر کی تمنا اور ماں کی مامتا کروٹیں لیتی ہے یہ ہیروئک Heroic) یا تاریخی کردار نہیں ہے۔ معمولی سے کردار ہیں جن کی جانبازی ان کے معمولی پن میں پوشیدہ ہے۔ خود افسانہ نگار کا ظاہرا معمولی پن ان ہی کرداروں کیسے تھ ابھرتا ہے اور غیر معمولی ہو جاتا ہے۔ بیدی اپنے ان کھردرے سچے درشنوں بیکروں کے اسٹوڈیو تب پریم چند اور فراق کی حقیقت پسندی وریلدہ و نیاز فتحپوری کی رومانی تصویر کشی کو بہت پیچھے چھوڑ آتے ہیں۔

کیا یہ میں کہنا چاہتا ہوں کہ راجندر سنگھ بیدی پچھلے تیس سال میں اردو کا سب سے گہرا تیکھی انسانی تجربات سے مالا مال، سوچنے اور سوچا جانے والا افسانہ نگار ہے؟

ماں کہنا ہی بہتر ہے بشرطیکہ منٹو، قرۃ العین حیدر اور کرشن چندر کی جداگانہ اہمیت کم نہ ہونے پائے۔

دسمبر ۱۹۷۰ء کے شروع میں شہر آیا تو اخباروں اور دوستوں کی زبانی پتہ چلا کہ راجندر سنگھ بیدی پر لقوہ کا حملہ ہوا اور وہ ملنے جلنے تک سے معذور ہو گئے ہیں ان کے بڑے لڑکے نریندر بیدی کے گھر پہونچا۔ باہر ہی ایک آرام کرسی پر تکیوں کے سہارے آدھے بیٹھے اور آدھے لیٹے تھے۔ کچھ کچھ پہچان کر گردن کے ہلکے سے اشارے سے انھوں نے پاس بیٹھنے کے لئے کہا۔ ان کے منہ کے قریب میں نے کان لگایا۔ بظاہر وہ بول رہے تھے، ٹوٹے پھوٹے لفظوں میں۔ خدا جانے کیا کہہ رہے تھے۔ صرف ایک لفظ ''اچھا'' سمجھ میں آیا۔ جو حالت دیکھی نہیں جاتی تھی اس پر یقین کرنے کو جی نہ چاہا۔ ڈوبے ہوئے دل سے واپس آیا۔ ہائے یہ وہی راجندر سنگھ بیدی ہیں کہ جس محفل میں بیٹھ جاتے وہاں خوش کلامی اور بذلہ سنجی کی لہر دوڑ جاتی۔ یہ وہی بیدی ہیں کہ روتی صورتوں کو ہنساتے اور ہنستوں کا حوصلہ بڑھاتے اور ''اپنے دکھ مجھے دے دو'' کی جیتی جاگتی تصویر ہے۔ اب زبان حال سے بے بسی اور بے زبانی کی مورت بنے بیٹھے تھے۔ بیٹھے بھی کیا بٹھائے گئے تھے بمشکل۔

دو ہفتے گزر گئے۔ میں نے پھر فون کیا کہ بیدی صاحب کا کیا حال ہے؟ معلوم ہوا وہ تو کھار سے اٹھ کر قلابہ (یعنی ۲۰ کلومیٹر دور) چلے گئے اب وہیں ٹھہرے ہیں۔ آپ کے گھر کے پاس۔'' اف رے، ارادے کی قوت۔ یہ آدمی ہے کہ اردو افسانہ کا بھشم پتامہ! کہ بدن تیروں سے چھلنی، مگر۔۔۔'' میں دم بخود رہ گیا۔ قلابہ میں وہ اپنی دوسری بیٹی منی کے گھر ٹھہرے ہوئے تھے۔ باقاعدہ روزمرہ کا صاف ستھرا لباس پہنے، پگڑی باندھے سیدھے بیٹھے تھے۔ میں خواجہ عبدالغفور کے ساتھ گیا تھا۔ دونوں کا خیر مقدم کیا۔ ہاتھ ملایا، وہی پانچ سات دن پہلے کھپچی اور پٹیوں میں بندھا ہوا تھا۔ دیر تک کچھ کہتے رہے۔ مجروح اور اختر الایمان کو یاد کیا کہ ان سے ملاقات نہیں ہوئی کئی روز سے۔ داہنا ہاتھ گھمایا پھرایا۔ انگلیاں سیدھی نہیں ہو رہی تھیں۔ بولے

''اور چند روز کی بات ہے یہ ذرا سیدھی ہو جائیں۔ لکھنے لگیں گی۔ میں ٹھیک ہو جاؤں تو لکھوں گا ضرور۔۔۔۔''

گھی تو ٹیڑھی انگلی سے نکلتا ہے۔ بیدی صاحب مسکرائے پھر مجھے پھر مسکرائے۔ پھر زندگی کے پچھلے باب کو فلم کی ریل کی طرح کہیں چلتے دیکھا۔ خلا میں غور سے دیکھ کر کہنے لگے۔

"...... میں سمجھتا تھا واقعہ ہے، سخت ہے گزر جائے گا۔ مگر واقعہ تو زندگی پر چھا گیا۔
خیر دیکھتا ہوں لکھوں گا۔ شاید لکھ دوں گا۔ ۔ ۔" پھر وہ لوگوں کے بارے میں کہتے سنتے رہے
اور جب ہم چلے تو اپنی عادت کے مطابق پہونچانے بھی آئے۔ دونوں پاؤں ناپ تول کر
رکھ رہے تھے۔ ادھر کے ڈیڑھ برس میں انھیں افاقہ ہوا ہے۔ ضد کو ارادے کی قوت ملی ہے۔
فن کار کو جینے کے حوصلے نے سہارا دیا ہے۔ دکینی کی حالت توان سے بھی خستہ تر تھی۔ ہاتھ
پاؤں مار کر آخر نکل آئے اور آج کل پہلے سے زیادہ ہی سرگرم ہیں، ذرا انگلی سیدھی ہو جائیں۔
ذرا ذہن استوار ہو جائے اور ذرا۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ذرا۔ ۔ ۔ ۔

راجندر سنگھ بیدی نے زندگی کی بڑی اونچ نیچ دیکھی۔ پنجاب کے خوش حال قصبوں اور
بدحال لوگوں کی بپتا، نیم تعلیم یافتہ حلقوں کی رسمیں، رواداریاں، کش مکش اور بنیاد کی تدبیریں
پرانی دنیا نئے خیالات کی آمیزش، نئی نسل اور رار دگرد کے بندھنوں کی آمیزش —— ان
سب میں بیدی نے دہشت کی بجائے نرمیوں کو چن لیا "نرمیاں" اپنے پورے اور پیچیدہ
مضمون کے ساتھ ان کا مطالعہ کائنات کا اصل اصول اور مرکزی نقطہ ہے۔ بھیانک میں ملائمت
کو اور ناگواریوں میں سے گوارا کو تلاش کرنا ان کے اندر فن کار کا اصل گر تو یہ ہے بیدردی سے
دیکھنا، بے دردی سے کریدنا، برتنا اور دردمندی سے ان کو کاغذ (سلولائیڈ) پر اتار دینا۔
اس دکھی آتما کا یک بڑ کارنامہ ہے جو منفرد بھی ہے اور شاداب بھی۔

بیدیؔ کے افسانوں کا تجزیاتی مطالعہ

لاجونتی: لاجونتی کا پس منظر تقسیم ہند کے بعد کے حالات ہیں۔ ملک کے بٹوارے کے بعد بڑے پیمانے پر ہجرت کا عمل شروع ہوا۔ نتیجے کے طور پر ملک کے سامنے کئی مسائل درپیش ہوئے، سب سے بڑا مسئلہ مہاجروں کو بسانے کا تھا، عوام نے اس کام میں سرکار کی معاونت کی، کئی کمیٹیاں بنیں اور لوگوں کو بسانے کا کام بڑی تندہی کے ساتھ شروع ہو گیا۔ کاروبار میں بساؤ، زمین پر بساؤ پروگرام پر سرگرمی سے عمل کیا جانے لگا۔ لیکن سندر لال نے ایک اور ہی پروگرام شروع کر رکھا تھا، یعنی دل میں بساؤ۔ اس کے لئے "ملا شکور" میں ایک کمیٹی تشکیل کی گئی جس کا سکریٹری خود سندر لال منتخب کیا گیا۔ ارکان کمیٹی روزانہ پربھات پھیری لگاتے اور دل میں بسانے کا نعرہ دیتے، شروع شروع میں لوگوں نے اس کی مخالفت کی، سب سے زیادہ مخالفت مذہبی اداروں کی طرف سے ہوئی، لیکن پروگرام جب شروع ہو تو لوگ دھیرے، دھیرے ہاتھ بٹانے لگے۔ دل میں بساؤ پروگرام دراصل ان مغویہ عورتوں کے سلسلے میں تھا جو بدقسمتی سے دوسرے لوگوں کے ہتھے چڑھ کر سرحد اس پار چلی گئی تھیں۔ انھیں مغویہ عورتوں میں سندر لال کی بیوی لاجونتی بھی تھی۔ سندر لال کو اپنی بیوی کی بہت یاد ستاتی، اسے اپنے کئے ہوئے ظلم یاد آتے جو اس نے بیوی پر کئے تھے وہ اسے بے طرح پیٹتا تھا، معمولی معمولی بات پر اسے جھڑکتا تھا، لیکن لاجونتی اسے اپنا مقدر سمجھ کر خوش تھی، وہ اپنے شوہر کے ہر ظلم کو خندہ پیشانی کے ساتھ برداشت کرتی تھی۔ سندر لال کو یہ تمام باتیں یاد آتیں اور وہ دل ہی دل میں کڑھنے لگتا۔ بالآخر اسے ایک دن پتہ چلا کہ لاجونتی واگہ کی سرحد پر دیکھی گئی ہے، وہ پریشان ہوا تھا، وہ سرحد جانے کی تیاری ہی کر رہا تھا کہ اسے لاجو کے آنے کی خبر ملی، وہ گیا اور اسے اپنے ساتھ گھر لے آیا۔ لیکن اب سندر لال کے رویے میں کافی تبدیلی آچکی تھی، وہ اُسے دیوی کہہ کر پکارتا تھا۔ لاجونتی اپنی ساری روئداد کہہ سنانا چاہتی تھی لیکن وہ یہ کہہ کر ٹال جاتا، چھوڑ دیئے باتوں میں کیا رکھا ہے، وہ اسے اب مارتا بھی نہ تھا۔ لیکن سندر لال کا یہی رویہ لاجونتی کے دل

کی پھانس بن گیا، وہ خوش تھی لیکن مشکوک، وہ سندر لال کی وہی پرانی لاجو ہونا چاہتی تھی جو گاجر سے لڑ پڑتی اور مولی سے مان جاتی تھی، وہ محسوس کرتی کہ وہ کانچ کی چیز بن گئی ہے جو چھوتے ہی ٹوٹ جائے گی، وہ بس گئی تھی پر اجڑ گئی تھی، پر بجات پھیریاں اسی طرح نکلتی رہیں۔

انسانی المیے کی یہ کہانی ذہن ودماغ پر عجیب اثر چھوڑتی ہے۔ لاجونتی ذہن کے گوشے گوشے میں بس جاتی ہے، اور اس کے کردار کی ہر ادا بھولے نہیں بھلائی جاتی۔ سوال یہ ہے کہ عورت کیا چیز ہے کہ بس کسی کے ہاتھ لگتے ہی وہ باقی نہیں رہتی جو پہلے رہتی ہے۔ راجندر سنگھ بیدی نے شرم وحیا کے مسائل کو عفت وناموس کے نظریے گویا عورت کے تقدس کے معاملے کو سیاق وسباق دیگر برتنے کی کوشش نہیں کی بلکہ سیال مادے سے بعض مثبت عناصر کو ایک جاودان پیکر بخشنے کی سعی کی ہے۔ بیدی بپھرتے نہیں ہیں، نہ توانہیں تقریر کرنے کی عادت ہے۔ ہاں ان کے یہاں اشارے اور کنائے بڑے، بڑے ہفت خواں طے کر دیتے ہیں ملتہب اور حساس دل ایک عرصے تک ایسے اشارے اور کنائے کی معنویت میں کھویا رہتا ہے۔ سندر لال کے رویئے کی تبدیلی میں جو نفسیاتی عوامل کام کر رہے ہیں ان کی تفصیل لکھنے بیٹھئے تو ایک داستان مرتب ہو جائے۔ آخر لاجونتی کے ساتھ اس کا جارحانہ رویہ باقی کیوں نہیں رہا؟ کسی کو کچھ بتانے کی ضرورت نہیں لیکن آدرش زندگی کی بہت سی امنگوں پر پردہ ڈال دیتا ہے یا نہیں سرے سے معدوم ہی کر ڈالتا ہے۔ سندر لال کے قلب ماہیئت کی وجہ بھی وہی ہے۔ جو آج بھی ویسا ہی منہ زور شوہر ہے لیکن اس کو کیا کیا جائے کہ زندگی کی تلخیوں نے اس کے اندر کے تمام شعلے بجھ ڈالے ہیں اور اس کے اندر کی پاکیزگی غیر معمولی معصومیت کا اظہار اسے ایک آدرش وادی تو بنا دیتا ہے لیکن اس کی زندگی کی بوقلمونی سرے سے چھین لیتا ہے گویا دونوں میاں بیوی اب نفسیاتی مریض ہیں اور ان کا کوئی علاج نہیں۔ افسانے سے ایک اقتباس ملاحظہ ہو۔

"اور لاجونتی کے من کی من ہی میں رہی - وہ کہہ نہ سکی ساری بات اور چپکی دبکی پڑی روتی رہی اور اپنے بدن کی طرف دیکھتی رہی جو کہ بٹوارے کے بعد اب دیوی کا بدن ہو چکا تھا لاجونتی کا نہ تھا۔ وہ خوش تھی بہت خوش، لیکن ایک ایسی خوشی میں سرشار جس میں ایک شک تھا اور وسوسے۔ وہ لیٹی لیٹی اچانک بیٹھ جاتی۔ جیسے انتہائی خوشی کے لمحوں میں کوئی آہٹ پاکر ایکا ایکی اس کی طرف متوجہ ہو جائے۔۔۔۔۔۔۔

جب بہت سے دن بیت گئے تو خوشی کی جگہ پورے شک نے لے لیا ـــــ اسلئے نہیں کہ سُندرلال بابو نے پھر وہی پرانی بدسلوکی شروع کر دی تھی بلکہ اس لیے کہ وہ لاجو سے بہت ہی اچھا سلوک کرنے لگا تھا۔ ایسا سلوک جس کی لاجو متوقع نہیں تھی۔ ۔ ۔ ۔ ۔ وہ سُندرلال کی وہی پرانی لاجو ہونا چاہتی تھی جو گاجر سے لڑ پڑتی اور مولی سے مان جاتی لیکن اب لڑائی کا سوال ہی نہ تھا۔ سُندرلال نے اسے محسوس کر دیا جیسے وہ ـــــ لاجونتی کوئی کانچ کی چیز ہے جو چھونے ہی ٹوٹ جائے گی ۔ ۔ ۔ ۔ اور لاجو آئینے میں اپنے سراپا کی طرف دیکھتی اور آخر اس نتیجے پر پہونچی کہ وہ اور تو سب کچھ ہو سکتی ہے پر لاجو نہیں ہو سکتی۔ وہ بس گئی پر اُجڑ گئی ۔ ۔ ۔ ۔ سُندرلال کے پاس اس کے آنسو دیکھنے کے لئے آنکھیں تھیں اور نہ آہیں سننے کے لئے کان! پر بھات پھیریاں نکلتی رہیں اور ملاشکور کا سدھارک رسالو اور نیکی رام کے ساتھ مل کر اسی آواز میں گاتا رہا۔

"ہتھ لائیاں کملاں نی، لاجونتی دے بوٹے ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔"

ڈاکٹر ظفر اوگانوی نے افسانہ لاجونتی کے تجزیئے میں اس کا اظہار کیا ہے کہ چھوٹی ہوئی عورت ایک ایسا مسئلہ بن جاتی ہے کہ وہ بسنے کے بعد بھی اجڑی ہوئی رہتی ہے اور اس کی بشری عظمت بحال نہیں ہو پاتی۔ ان کا خیال ہے کہ افسانہ نگار نے بین السطور میں گرچہ اثباتی انداز فکر اختیار کرنے کی کوشش کی ہے تاہم ہندوستانی معاشرے کی تہذیبی روایات کے پس منظر سے اُبھرنے والے المیئے پر وہ (بیدی) پردہ ڈالنے سے قاصر رہا ہے۔ یہ نکتہ بھی کسی حد تک درست ہے لیکن یہاں مسئلہ محض کسی مغویہ عورت کے سماجی مرتبے کی تجدید کا نہیں ہے بلکہ نفسیات کا ہے۔ معاشرے میں ایسی مثالیں موجود ہیں کہ نہایت ہی آوارہ عورتوں کیلئے بھی یہاں گنجائش نکالی گئی ہے اور نہ صرف سماج نے بلکہ ان کے شوہروں نے بھی انہیں پوری طرح قبول کر لیا ہے۔ لیکن یہاں سوال یہ ہے کہ لاجونتی کا شوہر سُندرلال بظاہر اسے قبول کرنے اور پہلے سے زیادہ عزت دینے کے باوجود وہ مقام نہیں دے پاتا جس کی صرف لاجونتی نہیں بلکہ ہر عورت تمنا کرتی ہے۔ اب لاجونتی شوہر کے گھر میں رہنے کے باوجود اس کی بیوی سے زیادہ ایک دیوی کا روپ اختیار کر چکی ہے جو اسے پسند نہیں۔ یہ عورت کا نفسیاتی مسئلہ ہے جسے بیدی نے بڑی چابکدستی سے اس افسانے میں پیش کیا ہے۔ یہاں ایک سوال یہ اُبھرتا ہے کہ آخر لاجونتی اپنے شوہر سے برے سلوک کی کیوں متمنی ہے اور پہلے سے زیادہ

عزت واحترام پانے کے باوجود کیوں غیر مطمئن ہے جواب بہت سیدھا ہے، یعنی خودلاجونتی کا ذہن صاف نہیں ہے۔ اس کے ساتھ جو واقعات گزر چکے ہیں وہ اس کے ذہن سے محو نہیں ہوتے اور شوہر کی بہترین سلوک کے باوجود وہ ان واقعات کو نہیں بھول پاتی جو اس پر گزر چکے ہیں۔ گویا سندرلال سے زیادہ خود لاجونتی نفسیاتی مریض بن چکی ہے جو اسے ہونا بھی چاہئے تھا۔ شاید افسانے کا نام ''لاجونتی'' بھی اسی سبب سے تجویز کیا گیا ہے۔ وہ اپنے شوہر سے زیادہ حساس ہے اور ایک ایسی عورت ہے جو عزت اور ناموس کے تمام رموز و نکات سے نہ صرف واقف ہے بلکہ اپنے آپ کو اس کا ایک منبع بھی بنانا چاہتی رہی ہے۔ قمر رئیس نے اس سلسلے میں بالکل درست لکھا ہے کہ یوں تو فسادات پر کہانیوں کا ایک انبار ہے لیکن بیدی کی یہ ایک کہانی ان سب سے الگ ایک گہرا نفسیاتی تجزیہ ہے۔ جذباتیت سے بچ کر اور نعرہ بازی سے ہٹ کر اس موضوع کو ایک فن کار نہ ذہن میں ڈھالنا بے حد مشکل تھا اس لئے یہ اردو کے بہترین افسانوں کی فہرست میں شامل ہے۔

جوگیا

افسانہ ''جوگیا''، محبت کی ناکامی کی داستان ہے، جوگیا سترہ اٹھارہ برس کی خوبصورت لڑکی تھی، وہ رنجور نواس میں رہتی تھی جو جگل کے گھر کے سامنے واقع تھا جگل ایک آرٹ اسکول میں تعلیم حاصل کرتا تھا۔ دونوں میں خاموش محبت تھی، جوگیا اپنے گھر کے دروازے پر کھڑی ہوتی، جگل کھڑکی کے پاس بیٹھا ہوتا۔ دونوں ایک دوسرے کو نہارتے رہتے، اشاروں اور کنایوں میں باتیں کرتے، پھر جب جوگیا کالج جانے کے لئے نکلتی تو وہ بھی اپنے اسکول کے لئے چل پڑتا۔ راستے میں دونوں ساتھ ہوتے، میٹرو سنیما کے بعد دونوں کی راہیں جدا ہو جاتیں یہی روزانہ کا معمول تھا۔ یہ سلسلہ برسوں چلتا رہا۔ راستے کے علاوہ جگل اور جوگیا دوسری جگہوں پر بھی ملنے لگے، آرٹ گیلری گئے، کالج گئے اور دوسری جگہوں پر ملے۔ جگل جو آرٹ کی تعلیم حاصل کر رہا تھا، رنگوں کا شناسا تھا۔ جوگیا کی ساڑیوں کے رنگ میں وہ خاص طور پر دلچسپی لیتا۔ جوگیا جس رنگ کی ساڑی پہنتی، اسے محسوس ہوتا، سارا شہر اسی رنگ کی ساڑیوں میں ملبوس ہے، وہ یہ بات اپنے دوستوں کو بھی کہہ دیتا جس پر اسے خفت بھی

اٹھانی پڑتی۔ دوست احباب اسے بیوقوف بتاتے اور وہ نادم ہو جاتا۔ جگل اور جوگیا
کی محبت کا پتہ جوگیا کی ماں کو بھی چل گیا تھا، وہ رشتے کی بات لے کر جگل کے بڑے بھائی
سے ملی، لیکن دوسری طرف سے بڑی سرد مہری کے ساتھ انکار کر دیا گیا۔ سوال وہی
پیدا ہوا کہ خاندان کیا ہے، آمدنی کتنی ہے، ذات کون سی ہے۔ منسوب کے انکار کی بات
ڈھکی چھپی نہیں رہی، لوٹے محلے میں چہ میگوئیاں ہونے لگیں۔ جوگیا کی ماں بڑی بددل ہوئی۔
اس نے اس محلے کو چھوڑ دینے میں ہی اپنا بھلا سمجھا۔ اور ایک دن وہ بڑودہ کے لئے روانہ
ہو گئی۔ روانہ ہونے سے قبل جوگیا جگل سے اسکول میں ملی، یہ ان کی آخری ملاقات تھی، جگل
نے اپنے بھائی کے فیصلے کے خلاف کوئی احتجاج نہیں کیا۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ وہ بیکار تھا۔
اور اپنے بھائی کے رحم و کرم پر تھا۔

کہانی کا یہ اختصار، جوگیا، کی پوری اسپرٹ کو نہیں سمجھتا۔ میرے خیال میں اس عمل
کی طرف رجوع کرنا ہی ایک فعل عبث ہے اس لئے کہ محبت کی اضطراری کیفیتوں کا احاطہ
کرنا اور وہ بھی اکہری معنویت کے ساتھ، ایک لایعنی سی بات ہے اوپر جو چند جملے لکھے گئے
ان کا مقصود صرف یہ ہے کہ کہانی کے قوام سے واقفیت ہو جائے، اس سے زیادہ کچھ
نہیں۔ دراصل اس کہانی میں رومانی شیڈس ہیں جو آنکھوں کے سامنے آتے ہیں اور پھیل
جاتے ہیں، یا بادل کے رومانی ٹکڑے ہیں جو لمحہ، لمحہ ادھر ادھر پھیل جاتے ہیں اور جنہیں سمیٹنا
ایک امر محال ہے۔ بیدی نے رومانی کہانیاں کم لکھیں ہیں، اس لئے کہ ایسے موضوعات کو
برتنے کے لئے جوانی کی امنگیں چاہئیں۔ لیکن حیرت ہوتی ہے کہ جب انہوں نے بھولے بھٹکے
ایسے سبجیکٹ کی طرف رجوع کیا تو ایک خاص انداز سے۔ یہ انداز (Lyncal) اور
میرے نقطۂ نظر سے لیرک کی تشریح و تفسیر اس کے مخصوص مزاج کو برباد محض کر دیتی ہے۔

جوگیا اور جگل کی محبت میں بڑا (Abstraction) ہے تجرید کو کنکریٹ بنا
دینا بہت بڑی فن کاری چاہتا ہے اور مجھے یہ کہنے میں ذرا بھی تامل نہیں کہ اس پل صراط
سے بھی بیدی بہ سلامت گزر گئے ہیں۔ ابتدائی محبت کی لے بہ یک وقت تیز بھی ہے اور
دھیمی بھی تیزیوں کی دونوں کی محبت کچھ اٹوٹ سی معلوم ہوتی ہے اور دھیمی اس لئے کہ انجام کار
لغویت پر ختم ہوتی ہے لیکن بیدی نے رنگوں کی بہترین امتزاج سے کتنے ہی اچھے مرقعے تعمیر
کئے ہیں اور یہ سب کے سب ذہن و دماغ کو متاثر کرتے ہیں۔ جب میں ،، جوگیا ،، کا مطالعہ

کر رہا تھا تو مجھے میرے ذہن میں ایک براؤننگ کی ایک نظم "The Last Ride - Together" آگئی ویسی ہی رنگوں کو تیز پکڑنے کی خواہش، ویسی ہی محبت کی دھیمی اور تیز آنچ، لیکن مذکورہ نظم میں محبوبہ نے عاشق کو رد کر دیا تھا۔ یہاں ایسا نہیں ہوا۔ حالات نے ایک دوسرے کو دور کر دیا ہے۔ لیکن بھلا آپ اس کیفیت کو کیا کہیں گے کہ محبوب جس رنگ کا لباس پہن لے فضا بھی اسی رنگ میں ڈوبی نظر آئے۔ یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ بیدی نے محبت کو ایک شاعرانہ آہنگ دینے کی کوشش کی ہے۔ شاعرانہ آہنگ گرفت سے باہر ہوتا ہے لیکن اس کی نغمگی کانوں میں گونجتی رہتی ہے۔ جوگیا اور جگل کی محبت میں بھی ایک شاعرانہ آہنگ ہے جو ذہن کے تاروں کو لحہ، لمحہ چھیڑتا رہتا ہے۔

ایسا نہیں ہے کہ بیدی نے انہیں جنس کے احساس سے آزاد رکھا ہے۔ اس کی زیریں لہریں افسانے میں موجود ہیں لیکن بہت محتاط طریقے سے۔ اتنے محتاط انداز میں کہ بعض جنسی عوامل کی وقفیت کے باوجود دونوں ہی معصوم نظر آتے ہیں۔ اپنی محبوبہ کے بارے میں جگل کے یہ الفاظ دیکھئے۔

"ہم گھر سے تھوڑے وقفے اور فاصلے کے ساتھ نکلتے تھے اور پھر پارسیوں کی آگیاری کے پاس مل جاتے۔ ہمارے اس راز کو صرف وہ پارسی پجاری ہی جانتا تھا جو فرشتوں کے لباس میں آگیاری کے باہر بیٹھا ہوتا اور منہ میں ژند اوستا پڑھتا رہتا تھا۔ صرف وہ ہمارے سروش کو سمجھتا تھا۔ اس لئے کہ اس کے پاس سے گزرتے ہوئے ہم اسے ضرور "صاحب جی" کہتے اور پھر اس راستے پر چل پڑتے جو دنیا کے ہولب میٹرو سنیما کی طرف جاتا تھا، جہاں پہنچ کر جوگیا اپنے کالج کی طرف چل دیتی اور میں اپنے اسکول کی طرف۔ راستے بھر ہم غیر منطقی باتیں کرتے اور ان سے پورا حظ اٹھاتے اگر پیار کی باتیں ہوتیں بھی تو کسی دوسرے کے پیار کی جس میں وہ مرد کو ہمیشہ بد معاش کہتی اور پھر اس بات پر کڑھتی بھی کہ اس کے بغیر بھی گزارہ نہیں۔ ایک دن جہانگیر آرٹ گیلری میں کسی آرٹسٹ کی منفرد نمائش تھی اور پورے شہر بمبئی میں سے کوئی بھی اس بدنصیب کی تصویروں کو دیکھنے اور خریدنے نہ آیا تھا۔ صرف میں اور جوگیا پہنچے تھے اور وہ بھی تصویریں دیکھنے کے بجائے ایک دوسرے کو دیکھنے۔ محسوس کرنے کے لئے پورے ہال میں ہمارے سوا کوئی نہ تھا اور تین طرف سے رنگ ہمیں گھور رہے تھے۔"

محبت کرنے والوں کی ہوں ہال میں جو کیفیت ہوتی ہے وہ نوجوان دلوں کی دھڑکنوں

ہی کی سمجھ میں آسکتا ہے۔ یہاں دو محبت کرنے والے ایک راستے پر چلتے ہوئے جس سرشاری
میں مبتلا نظر آتے ہیں اس کی کیفیت ضبط تحریر میں نہیں آسکتی ۔ اگر اتنا ہی ہوتا تو اس افسانے
میں کوئی خاص بات نہ ہوتی ، افسانہ تو عمومیت سے وہیں ہٹتا ہے جہاں اس کا اختتام ہوا
ہے۔ بچھڑتے وقت محبوبہ آراستہ و پیراستہ ہے جیسے اس کے دل میں کوئی بوجھ نہ ہو حالانکہ
وہ اپنے عاشق سے ہمیشہ کے لئے بچھڑ رہی ہے ۔ عاشق کا یہ حال ہے کہ اس کی آنکھوں میں آنسو
نہیں بلکہ لبوں پر مسکراہٹ ہے ۔ اس عجیب و غریب کیفیت میں گہری معنویت چھپی ہوئی
ہے ۔ وہ لوگ تو ہو رہے ہیں لیکن الگ نہیں ہیں ۔ مکانی بُعد ان کی لازوال محبت پر اثر
انداز نہیں ہوسکتا ۔ اس لئے کہ دونوں ایک دوسرے میں ضم ہوچکے ہیں ۔ یہ انضمام
اور ادغام ابدی ہے ، روحانی ہے جو انہیں ہمیشہ سرشار رکھ سکتا ہے ۔

اس کہانی پر یہ اعتراض کیا جاسکتا ہے کہ اس میں ایک مثالی جذباتیت جو غیر عمومی
ہے پیش کی گئی ہے اور یہ افسانہ نگار کے ذاتی رویے پر مبنی ہے لیکن یہ اعتراض صحیح نہیں
ہوگا اس لئے کہ جہاں من و تو کی کش مکش ہو جاتی ہے وہاں زماں و مکاں کے فاصلے ختم
ہو جاتے ہیں ۔

ببل

" ایک چھوٹے بچے کا نام ہے ، یہ مصری کا لڑکا ہے ، مصری ایک بھکارن ہے ، وہ
ببل کو ساتھ لئے بھیک مانگتی ہے ۔ اس کہانی میں ببل ایک زبردست رول ادا کرتا ہے اور
دو ایسے لوگوں کو ایک مقدس رشتے میں پرو دیتا ہے جو اپنی نادانی کی وجہ کر گناہ میں ملوث
ہونے والے تھے ۔ درباری لال کو سیتا سے محبت تو نہ تھی البتہ وہ اسے پسند کرتا تھا ، وہ اس
سے شہوانی خواہشات پوری کرنا چاہتا تھا ۔ دوسری طرف سیتا اس سے محبت کرتی ہے لیکن
شادی سے قبل وہ جنسی عمل سے دور رہنا چاہتی ہے ۔ مگر وہ درباری لال کی خفگی سے ڈرتی
ہے اور نہ چاہتے ہوئے بھی اپنے آپ کو اس کے سپرد کر دیتی ہے ۔ درباری لال اس موقعے سے
فائدہ اٹھانا چاہتا تھا ۔ لیکن اسے موقع ہی نہیں ملتا ۔ وہ پارک میں جاتا ہے ، لیکن مونگ پھلی
بیچنے والے بیچ میں آجاتے ہیں اور اس کا منصوبہ ناکام ہو جاتا ہے ، پھر وہ ہوٹل کا رخ کرتا
ہے ، لیکن اس کے پاس سامان نہ ہونے کی وجہ کر ہوٹل کا منیجر اسے کمرہ نہیں دیتا ، دوسرے

دن درباری لال ایک عجیب وغریب منصوبہ بناتا ہے، وہ مصری سے ملتا ہے اور دس روپے کے بدلے ببل، کولے لیتا ہے، ساتھ میں ایک بکس لے کر سیتا کے گھر پہنچتا ہے۔ وہاں سے وہ سیتا اور ببل کے ساتھ ایک ہوٹل پہونچتا ہے، اس بار کمرہ مل جاتا ہے، اب وہ آزاد ہے، اپنی مرضی کا مختار ہے، سیتا خوفزدہ ہے کہ اس کی آبرو داؤں پر لگنے والی ہے، لیکن اس موقع پر ببل اس کی معاونت کرتا ہے، وہ رونے لگتا ہے، اس پر درباری لال بپھر جاتا ہے، وہ ببل کو طمانچے مارتا ہے، سیتا اسے گلے لگاتی ہے، اور چمکارنے لگتی ہے۔ دربای لال کو بھی اپنی غلطی کا احساس ہوتا ہے، وہ سیتا اور ببل سے شرمندہ ہوتا ہے اس کا ستلی پن اور کمینگی شکست کھا جاتی ہے، وہ دلدل سے سر اٹھاتے ہوئے کہتا ہے۔

"سیتا" درباری پھر بولا ——— تم کبھی . . . کبھی مجھے معاف کر سکوگی؟" اور پھر شک وشبہ کے انداز میں اس کی طرف دیکھتے ہوئے بولا ——— "ہم پہلے شادی کرینگے"

میں نے اپنے مضمون افسانہ کا منصب، مطبوعہ شب خون اور مشمولہ "معنی کی تلاش" میں اس امر کا اظہار کیا تھا کہ اردو میں اپنی سیٹیشن افسانوں کی بے حد کمی ہے۔ بیدی نے اس کی طرف ایک قدم اٹھایا تھا اور "بھولا" اس کی ایک مثال تھی۔ اس قماش کے افسانوں میں بچپن کا کوئی واقعہ اور حادثہ متعلقہ فرد پر اس طرح اثر انداز ہوتا ہے کہ وہ ساری زندگی اس سے نجات نہیں پا سکتا اور اس کی شخصیت کی تعمیر وتشکیل اور ارتقا اسی واقعہ کے پس منظر میں ہوتا رہتا ہے۔ ہر چند کہ ببل افسانہ "ببل" میں ایک اہم کردار بن کر اُبھرتا ہے لیکن نہ تو وہ مرکزی کردار ہے اور نہ اس کی شخصیت کے باب میں آگے ہونے والے معاملات سے قاری آگاہ ہو سکتا ہے۔ بیدی کو اس سے غرض بھی نہیں ہے انہیں تو سیتا اور درباری لال کے واقعات سے افسانے کے تار وپود بنانے مقصود ہیں لیکن اس کی عقبی زمین میں انگریزی کا قدیم ناول "پامیلا" یا (VIRTURE WARDED) ذہن میں ضرور اُبھرتا ہے اس ناول میں ملازمہ ہیروئن سے ہیرو شادی تو نہیں کرنا چاہتا لیکن جنسی تعلق قائم کرنے کے درپے ہے۔ ہیروئن کسی نہ کسی طرح اسے طرح دیجاتی ہے یہاں تک کہ ہیرو اس کی شخصیت اور عفت مآبی سے اس حد تک متاثر ہوتا ہے کہ اس سے شادی کر لیتا ہے۔ رچرڈسن کا یہ ناول اپنے وقت میں نہ صرف مشہور ہوا بلکہ انگریزی ناول کی ارتقائی سفر کی بنیاد بن گیا۔ کہانی "ببل" کی ہیروئن سیتا رچرڈسن کی ہیروئن سے کم باشعور نہیں ہے۔

عزت وناموس کی حفاظت چاہتی ہے لیکن بیدی نے بڑی چابکدستی سے اسے بے حد بے بس بنا دیا ہے ۔ اس حد تک کہ وہ درباری لال سے واقف ہونے کے باوجود اس کے ساتھ ادھر اُدھر جانے پر مجبور ہو جاتی ہے ۔ ببل اچانک بیچ میں آجاتا ہے ۔ درباری لال یہ سمجھتا ہے کہ اس بچّے کی مدد سے وہ اوروں کی آنکھ میں دھول جھونک دے گا اور اس طرح سیتا اس کی ہوس کی شکار ہو جائے گی لیکن موقعۂ واردات پر اس کا رونا سارا مزا کرا کر دیتا ہے ، گویا ببل وہاں ایک پورا مرد بن کر اُبھرتا ہے جو انجانے طور پر سیتا کی حفاظت کا رول سرانجام دیتا ہے ۔

بیدی نے کہیں بھی ببل کو تیز طرار نہیں کہا ہے نہ تو اسے شریر بناتا ہے نہ تو اس کے کردار پر کچھ لکھنے کی ضرورت محسوس کی ہے لیکن (Art lies in concealing Art,) کے مطابق وہ اشارے کنائے میں اس کی شخصیت کی ایک داستان سنا جاتے ہیں ۔ اس کی معصومیت حربہ بن کر ابھرتی ہے بلکہ زیادہ بہتر لفظوں میں درباری لال کے ضمیر کو جھنجھوڑنے میں ایک موثر آلہ بن جاتی ہے اور وہ غریب سیتا سے شادی کے لئے آمادہ ہو جاتا ہے ۔

ضمیر کی اچانک بیداری ایک طرح کی مثالیت پیدا کرتی ہے بلکہ ڈرامائیت بھی ۔ اور ایک سوال از خود سر اٹھاتا ہے کہ ہمارے آئے دن کے تجربے میں ایسے اچانک قلبِ ہیئت کی حقیقت کیا ہے کیا بربریت کے بڑھتے ہوئے قدم کسی معصوم بچّے کے رونے کے عمل کی وجہ سے رک سکتے ہیں ؟ کیا کردار میں یکسر تبدیلی آسکتی ہے ؟ کیا کوئی شخص درندگی کی فضا سے کسی معمولی واقعے کی وجہ سے اچانک نکل سکتا ہے ؟ بیدی کو ان تمام سوالوں کا جواب دینا تھا اور افسانے میں اشارے اور کنائے میں کچھ اور باتیں کہی جاسکتی تھیں ، لیکن بیدی نے یہ سب نہیں کیا ۔ دراصل بیدی کے یہاں ایک قسم کی رجائیت ہے جسے انسان کے مثبت اقدار پر بھروسہ ہے ، جو ان کے تمام افسانوں میں کسی نہ کسی طرح در آتی ہے اس افسانے کے باب میں اتنا جواز کافی نہیں ہے ۔ اس کی آخری سطور میں جو کیفیت ہے وہی اسے فنی عظمت بخش رہی ہے ــــــــ

" سیتا کچھ نہ بولی ، وہ رو بھی نہ سکتی تھی ــــــــ " تم کبھی ۔ ۔ ۔ ۔ کبھی مجھے معاف کر سکوگی ؟ " اور پھر شک وشبہے کے انداز میں اس کی طرف دیکھتے ہوئے بولا ــــــ " ہم پہلے شادی کریں گے ۔ "

اور پھر اس نے ہمت کر کے اپنا دوسرا بازو سیتا کے گرد ڈال دیا سیتا نے درباری

کی آنکھوں میں دیکھا اور پھر ایک جست کے ساتھ درباری سے لپٹ گئی اور اس کے کاندھے پر سر رکھ کر بچوں کی طرح رونے لگی۔ اس کے آنسوؤں میں درباری کے آنسو بھی شامل ہو گئے۔ دونوں کے دُکھ ایک ہو گئے اور سکھ بھی.....

ان دونوں کو روتے دیکھ کر تبل نے رونا بند کر دیا اور حیرانی سے کبھی سیتا اور کبھی درباری کی طرف دیکھنے لگا...... تبھی ایکا ایکی وہ ہنس دیا جیسے کچھ ہوا ہی نہیں اور اپنے گرجے کے لئے درباری کی مٹی کھودنی شروع کر دی....

یہ وہ جملے ہیں جس سے تبل کی شخصیت اور ارتقاء پاکر (SYMBOLIC) ہو گئی۔ یہ ایک طرح سے علامتی کردار بن جاتا ہے جس میں معصومیت ہے اور جو معصومیت سیتا کے دل میں ہمیشہ سے گھر بنائے ہوئے تھی اور اس کی حفاظت کا سبب تھی۔ بچے کا ہنسنا دراصل اسی معصومیت کی فتح پر مبنی ہے جس سے ایک ٹریجڈی کامیڈی میں بدل جاتی ہے۔ اور اخلاقیات اپنی بلندیوں پر پہنچ کر آفتاب کی طرح روشنی بخشنے لگتے ہیں۔

لمبی لڑکی

"لمبی لڑکی،، ایک گھریلو کہانی ہے اور شادی بیاہ کے موضوع پر مبنی ہے۔ منی سوہی لمبے قد کی لڑکی ہے، وہ یتیم ہے۔ اس کی ماں مر چکی ہے باپ زندہ ہے مگر اس کا زندہ ہونا اور نہ ہونا برابر ہے، اس کا ایک بڑا بھائی اور بھابی شیلا بھی ہے، بھائی کو تو خیر اس سے کچھ ہمدردی بھی ہے لیکن شیلا کی خواہش ہے کہ منی سوہی جلد از جلد اس گھر کو خیرباد کہے۔ منی سوہی کی سب سے بڑی ہمدرد اور خیر خواہ اس کی دادی رقمن ہے۔ وہ منی کے سلسلے میں کافی پریشان رہتی ہے، اسے یہ غم کھائے جاتا ہے کہ اتنی لمبی لڑکی کے لئے بر کہاں ملیگا۔ دادی رقمن کا کردار بڑا دلچسپ ہے۔ وہ کئی بار مر مر کر جی اٹھتی ہے اور سورگ کے قصے سنا کر پڑوسن عورتوں کو محظوظ کرتی ہے۔ جب بھی وہ مرتی ہے، شیلا خوش ہوتی ہے، لیکن منی سوہی پریشان ہو جاتی ہے، لیکن دادی جب زندہ ہو جاتی ہے تو شیلا غمزدہ اور منی خوش ہوتی ہے۔ دونوں کرداروں کا یہ تضاد کہانی میں چلتا رہتا ہے۔ بالآخر منی کے لئے ایک لڑکا تلاش کر لیا جاتا ہے، منگنی ہوتی ہے، لوگ دیکھنے آتے ہیں، دادی پریشان

ہے کہ منی کی لمبائی اس موقع پر اڑچن نہ بن جائے اس لیے وہ کوشش کرتی ہے کہ منی بیٹھی رہے، شادی کے موقع پر بھی اس کی کوشش یہی ہوتی ہے کہ پھیرے لگاتے ہوئے منی ذرا جھک کر چلے تاکہ معاملہ گڑبڑ نہ ہو جائے۔ شادی ہو جاتی ہے منی اپنے سسرال چلی جاتی ہے، اس دوران اس کے باپ کا انتقال ہو جاتا ہے۔ لیکن دادی اب بھی زندہ ہے اور منی کے لوٹنے کا انتظار کرتی ہے۔ باپ کی موت کی خبر سن کر منی ڈیڑھ ماہ بعد آتی ہے دادی اُسے خوش دیکھ کر سکون کا سانس لیتی ہے، اب مرنا اس کے لئے آسان ہو جاتا ہے۔

افسانہ "بڑی لڑکی" کا یہ سانچہ بادی النظر میں کوئی گہری معنویت نہیں رکھتا اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ مختصر سی بات کو بیدی خواہ مخواہ طول دینے کی کوشش کر رہے ہیں لیکن حق تو یہ ہے کہ اس مختصر سانچے میں بیدی کو شادی بیاہ کے مسائل اور ان سے پیدا ہونے والی پیچیدگیوں کے سلسلے میں کئی معنی خیز اشارے کرنے تھے۔ کوئی دوسرا افسانہ نگار ہوتا تو اسے ایک ناول میں مبدّل کر دیتا۔ شاید جتنی باتیں بیدی نے اس افسانے میں کہی ہیں وہ ایک ناول کا مطالبہ بھی کرتی ہیں۔ لیکن اس کی داد دینی چاہئے کہ بیدی نے ایسے موضوع کو بھی افسانہ بنانے میں کہیں ٹھوکر نہیں کھائی اور فن کا ایک اعلیٰ نمونہ پیش کر دیا۔ کہتے ہیں کہ گھریلو معاملات، شادی بیاہ کے مسائل اور رسم و رواج کو انتہائی (perfection) میں برتنے میں جین آسٹن کو کمال حاصل ہے۔ شاید اس کی ناول نگاری کا امتیاز یہی ہے کہ چھوٹے، چھوٹے خانگی مسائل بڑے موثر انداز میں ان کے ناولوں میں پیش ہوئے ہیں بیدی نے یہی صورت کہیں، کہیں بڑی کامیابی سے افسانے میں اپنائی ہے۔

سارا مسئلہ ایک کنواری لمبی لڑکی کے تعلق سے اٹھ کھڑا ہوتا ہے۔ ہمارے معاشرے میں لڑکیوں کی شادی کے سلسلے میں کتنی ہی الجھنیں کھڑی ہوتی ہیں، ان کا پڑھا لکھا ہونا اتنی اہمیت نہیں رکھتا جتنی اہمیت ان باتوں کی ہوتی ہے کہ اس کا رنگ کیسا ہے؟ چال ڈھال کی کیا کیفیت ہے، ذات پات کی کیا نوعیت ہے، وغیرہ وغیرہ، لمبا قد عموماً طور پر پسند کیا جاتا ہے لیکن اس کو کیا جائے کہ لمبائی کی بھی ایک حد ہوتی ہے، اگر اس میں بھی کوئی غیر معمولی پہلو پیدا ہو جائے تو پھر سارے رخنے ابھر ہی جائیں گے۔ منّی کے ساتھ بھی کچھ ایسا ہی ہوا ہے، وہ غیر معمولی طریقے پر واقعی لمبی ہے اور اب اس کی شادی کا مسئلہ سنگین ہو چکا ہے اس سنگینی کو دوسرے لوگ تو محسوس کرتے ہی ہیں، اس کی دادی

رفتن کچھ زیادہ ہی طول ہے ۔ اُسے یہ غم کھائے جارہا ہے کہ آخر اس کے ہاتھ کیسے پیلے ہوںگے اور وہ بر کہاں سے آئے گا جو اس کے مدِمقابل ٹھہرے ۔ دادی کی فکر کی نوعیت حد سے تجاوز کرتی ہوئی محسوس ہوتی ہے اور یہ سوچ اس کے جینے مرنے کا سوال بن گئی ہے لیکن یہ کہا جاتا ہے کہ قدرت نے ہر مرد عورت کے لیے جوڑے کا انتظام کر رکھا ہے ۔ منی کو بھی شوہر ملنا تھا سو ملا اور اس کی شادی نہ صرف بہ طریق احسن انجام پائی ہے بلکہ وہ اپنی سسرال سے خوش و خرم واپس بھی آئی ہے ۔ بستر مرگ پر پڑی ہوئی دادی اب بھی شکوک میں مبتلا ہے اور زبان سے معلوم کر لیتی ہے ۔ اگر اس افسانے میں صرف اتنی ہی بات ہوتی تو یہ کوئی قابلِ مطالعہ تصنیف نہیں ہوتی ۔ لیکن بیدی نے لمبی لڑکی کے حوالے سے ہماری تہذیب کے کتنے ہی شاخسانوں پر نگاہ ڈالی ہے اور بین السطور میں ان کے نقائص کی طرف اشارے کئے ہیں ۔ افسانہ نگار کوئی ناصح مشفق نہیں کہ وہ ایسے امور پر تقریریں کرے یا لمبے چوڑے بیانات دے ۔ واقعات و سانحات کے ڈھانچے میں ناصحانہ کیف بھی پیدا کیا جاتا ہے لیکن اس طرح کہ قاری بوجھ محسوس نہ کرے یہی صورت اس کہانی میں بھی پیدا ہوتی ہے بیدی کا فن ایک بت طناز کا فن ہے جو طنز بھی کرنا چاہتا ہے یا کرتا ہے تو اس طرح کہ پکڑا نہ جائے اور تیر نشانے پر لگے ۔ گویا بیدی کے یہاں واقعات تجربے میں ڈھل گئے ہیں ۔ اور یہی ان کی عظمت ہے ۔

میں نے شدت سے محسوس کیا ہے کہ بیدی جنسی معاملات کو تقدس کے مرحوں تک لے جانا چاہتے ہیں ۔ ہندو ضمنیات میں جوڑے ابدی طور پر بنتے ہیں جن کا رشتہ نہ زندگی میں ٹوٹتا ہے نہ مرنے کے بعد ۔ بوڑھی دادی اپنی عارضی موت کے (Delirium) میں جسے دیکھتی ہے وہ اس کا شوہر ہے جو کب سے اس کے انتظار میں بیٹھا ہے اور اپنی بیوی کو دیکھ کر ترنگ میں آجاتا ہے ۔ اس خواب آگیں تصور سے دادی بھی کچھ کم خوش نہیں ۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ جنس کی طلب کسی عمر میں کم نہیں ہوتی ۔ بھلا بوڑھی دادی کو بستر مرگ پر اپنی پوتی سے یہ پوچھنے کی کیا ضرورت تھی کہ آخر اس کا شوہر اس سے کیسے پیار کرتا ہوگا ۔ بعض قارئین اسے فحش نگاری سے بھی تعبیر کر سکتے ہیں لیکن جن لوگوں کی ہندو ضمنیات سے واقفیت ہے وہ جانتے ہیں کہ جنسی فعل تو دیوتاؤں اور دیویوں کا مرکزی اور محبوب شغل رہا ہے ۔ ایسی صورت میں بوڑھی دادی اگر اپنی پوتی کی تنہائیوں میں جھانکنا چاہتی ہے ۔

تو یہ کوئی حیرت ناک بات نہیں۔ بیدی کے افسانوں میں استعاراتی اور اساطیری پہلوؤں سے بحث کرتے ہوئے گوپی چند نارگ نے ،،لمبی لڑکی،، کا یہ اقتباس درج کیا ہے۔

،، یہ دنیا کتنی پیاری جگہ ہے جہاں کے لوگ خدا نے بنائے اور پھر فرشتوں سے کہا کہ ان کو سجدہ کرو۔ آخر ایک دن ایک رات عظیم ،، وہ ،، سامنے بیٹھی ہے، ویدوں کے منتر اور شاستروں کے ارتھ جس کی طرف کبھی مبہم اشارے کرتے ہیں ... بیاہ شادی کے گیت جس کے لئے مرتعش اور بھٹوں میں جس کے لئے اینٹیں پکتی ہیں ..... اور سبھاؤں میں شور جس کے لئے بڑھتا ہی جاتا ہے، جسے اس کے بچوں کی ماں ہونا ہے، اس لئے وہ اس دھرتی کی طرح ڈرتی سمٹتی ہے جس میں کسان آتا ہے، ہل کاندھے پر ڈالے، جس کا تیز اور تیکھا پھل ابھی ابھی کسی لوہار نے تیز آنچ والی بھٹی میں ڈھالا ہے ... سر پہ پگڑی باندھے، کلغی سجائے وہ راجہ جنک معلوم ہونے لگتا ہے جو دھرتی کو اٹھائے گا تو نہ جانے کب سے اس میں دبی ہوئی مٹی پھوٹ جائے گی وراس میں بڑے ہی صبر، بڑے ہی ایثار، بڑے ہی پیار والی جنک دلاری سیتا پیدا ہو گی جس کے لئے اس کا عظیم ،، وہ ،، آتا ہے۔ ایک ہاتھ میں مقدس کتاب، دوسرے میں شراب لئے ..... تاریخ کے دھندلے ادوار میں وہ ان گنت گوپیوں سے کھیلا ہے ان کے ساتھ بے شمار راسیں رچائی ہیں اور اس کی آنکھوں میں ڈر ہے اور محبت وحیبت ___ وہ سمجھتا ہے کہ اس بار کی تر و تازہ حسین وجمیل دوشیزہ کے بدن پر قبضہ جمائے گا۔ بار بار اپنائے گا۔ بے ہوش ہو جائے گا۔ اور وہ نہیں جانتا وہ محض ایک تنکا ہے، زندگی کے بحرِ زخار میں صرف ایک بہانہ ہے تخلیق کے اس لامتناہی عمل کو ایک بار صرف چھیڑ دینے کا، ایک بار حرکت میں لانے کا اور پھر بھول جانے کا ......

اس اقتباس کو نقل کرنے سے پہلے موصوف اس کی توضیح کرتے ہیں کہ حقیقتاً معاملہ تخلیق کے لامتناہی عمل کا ہے۔ ہندوستانی روایت میں جنس کے جسمانی پہلو کو اس کے روحانی پہلو سے الگ کرکے دیکھا ہی نہیں جاتا۔ گویا اس کی تطہیر اور تقدیس کر دی گئی ہے کہ عریانیت بھی عریانیت نہیں رہی۔ پھر وہ اس نتیجے پر پہونچتے ہیں کہ بیدی کے یہاں جنس کے ذکر کو اگر اس پس منظر میں دیکھا جائے تو اس کی معنویت ہی بدل جاتی ہے۔

میرے خیال میں ،،لمبی لڑکی،، میں یہ موضوع بھی بیدی کے پیش نظر رہا ہے میں نے پہلے ہی لکھا ہے کہ بیدی کسی واقعہ کو مطلق طریقے پر بیان نہیں کرتے بلکہ اس کے لئے

سیاق و سباق مرتب کرتے ہیں اس پس منظر میں وہ جزئی چیزیں بھی سامنے آتی ہیں جو عام نگاہوں سے اوجھل رہ سکتی ہیں۔ میں یہاں تک کہوں گا کہ "اپنے دکھ مجھے دے دو" کے دھنی رام کے کردار سے "دہلی لڑکی" کی بوڑھی دادی کا موازنہ اسی نقطہ نظر سے کیا جا سکتا ہے۔

اپنے دُکھ مجھے دیدو

"اپنے دکھ مجھے دیدو" کے مرکزی کردار مدن اور اندو ہیں۔ مدن کی ماں مرچکی ہے۔ اس کا باپ دھنی رام پوسٹل ڈیپارٹمنٹ میں ایک کلرک ہے۔ اس کے دو بھائی بھی ہیں ایک بہن جس کا نام منی ہے۔ اس چھوٹے سے خاندان میں اندو بیاہ کر لائی جاتی ہے۔ اور اپنے بہتر سلوک سے گھر بھر کی پیاری بن جاتی ہے بابو دھنی رام تو بہو کو پاکر نہال ہوجاتے ہیں۔ مدن جو گندے بروزے کا کاروبار کرتا ہے اندو کو پاکر باغ باغ ہوجاتا ہے۔ اس کے رویے میں نمایاں تبدیلی واقع ہوتی ہے۔ اندو پڑھی لکھی تو نہیں لیکن کافی سمجھدار عورت ہے۔ شب عروسی میں ہی وہ اپنے شوہر سے کہتی ہے کہ ——— "اپنے دکھ مجھے دے دو"۔ مدن اسے ان پڑھ عورت کے رٹے ہوئے فقرے پر محمول کرتا ہے۔ لیکن اندو اپنے عمل سے یہ ثابت کر دیتی ہے کہ یہ ان پڑھ عورت کا رٹا ہوا فقرہ نہیں بلکہ زندگی کی بھٹی سے نکلی ہوئی ایک حقیقت ہے۔ اندو مدن کے بھائی اور بہن سے بے پناہ محبت کرتی ہے۔ انہیں ماں کا پیار دیتی ہے۔ اور ماں کی کمی محسوس نہیں ہونے دیتی۔ بابو دھنی رام کی تبدیلی سہارنپور ہو جاتی ہے۔ انہیں رہنے کو ایک بڑا سا بنگلہ ملتا ہے۔ اکیلے میں ان کی طبیعت گھبراتی ہے۔ انہیں دل کا دورہ پڑنے لگتا ہے۔ وہ بہو کو اپنے پاس بلا لاتے ہیں۔ اندو جب تک وہاں رہتی ہے وہ خوش رہتے ہیں۔ ان کی صحت بھی اچھی ہو جاتی ہے لیکن اندو کی عدم موجودگی میں مدن کا برا حال ہو جاتا ہے۔ وہ تار پر تار دیکر اندو کو اپنے پاس بلا لیتا ہے۔ اندو کے واپس جانے کے بعد بابو دھنی رام ایک بار پھر تنہائی کی تاریکیوں میں ڈوب جاتے ہیں۔ دنیا پھر سونی اور گھر پھر اجاڑ ہو جاتا ہے۔ دل کے دورے پڑنے لگتے ہیں۔ جب وہ چھٹی لے کر گھر آتے ہیں تو ان کی صحت جواب دے چکی ہوتی ہے۔ اور آخر دس بیس روز کے بعد انتقال کر جاتے ہیں۔ مدن اس مصیبت ناگہانی سے گھبرا جاتا ہے۔ بھائی اور بہنوں کی ذمہ داری اس پر آپڑتی

ہے، وہ پریشان ہو جاتا ہے لیکن اندو اس کی ڈھارس بندھاتی ہے، اور اپنی سوجھ بوجھ سے مدن کو سنبھال لیتی ہے، یہی نہیں وہ کندن کو پڑھاتی ہے اور اس کی شادی بھی کر دیتی ہے، ایسے موقع پر مدن کی پریشانی قابلِ دید ہوتی ہے، وہ فکر مند ہو جاتا ہے کہ روپے کہاں سے آئیں گے، لیکن اندو اس کی پریشانی دور کر دیتی ہے۔ وہ پہلے ہی سے کچھ روپے ایسے موقع کے لئے پس انداز کر رہی ہوتی ہے وہ منی کی شادی کے لئے بھی تیاری کر رہی ہوتی ہے۔ اس دوران اندو کے بچے بھی پیدا ہوتے ہیں، ایک کے بعد ایک، اس کی صحت دن بدن گرتی جاتی ہے۔ خوب صورتی ماند پڑنے لگتی ہے۔ کندن اپنی شادی کے بعد مدن سے جُدا ہو جاتا ہے۔ کاروبار تقسیم ہو جاتا ہے، آمدنی آدھی رہ جاتی ہے۔ لیکن یکبار پھر اندو کی سوجھ بوجھ کام آتی ہے اور کاروبار سنبھل جاتا ہے۔ مدن اندو میں زیادہ دلچسپی نہیں لیتا۔ وہ دوسری عورتوں میں دلچسپی لینے لگتا ہے، اندو کو جب یہ پتہ چلتا ہے تو اس پر شاق گزرتا ہے۔ وہ یہ کب برداشت کرتی کہ اس کا شوہر بے راہ رو ہو جائے اس نے ہر موقع پر مدن کو سنبھالا دیا تھا، اس بار بھی وہ یہی کوشش کرتی ہے۔ خود کو سجاتی اور سنوارتی ہے، اور شوہر کے آنے کا انتظار کرتی ہے، مدن جب اندو کو اس روپ میں دیکھتا ہے تو حیران رہ جاتا ہے، دونوں خوشی سے لپٹ جاتے ہیں، لیکن اس لمحے مدن کی نظروں سے اندو کی آنکھوں میں آئے ہوئے آنسو چھپے نہیں رہتے۔ وہ پوچھتا ہے۔۔۔ ہاں مگر یہ آنسو؟

" خوشی کے ہیں،، اندو نے جواب دیا۔ " آج کی رات میری ہے،، اور پھر یک عجیب سی ہنسی ہنستی ہوئی وہ مدن سے چمٹ گئی۔ ایک تلذذ کے ساتھ مدن نے کہا ــــ آج برسوں کے بعد میرے من کی مراد پوری ہوئی ہے اندو، میں نے ہمیشہ چاہا تھا۔

" لیکن تم نے کہا نہیں،، اندو بولی ـــــ " یاد ہے شادی کی رات میں نے تم سے کچھ مانگا تھا؟،،

" ہاں،، مدن بولا۔ " اپنے دُکھ مجھے دے دو۔

" تم نے تو کچھ نہیں مانگا مجھ سے،،

" میں نے؟،، مدن نے حیران ہوتے ہوئے کہا۔،، میں کیا مانگتا۔ میں تو جو کچھ مانگ سکتا تھا وہ سب تم نے دے دیا۔

"میں بھی یہی سمجھتی تھی" اندو بولی ــــــ "لیکن اب جا کر پتہ چلا ایسا نہیں"
"کیا مطلب؟"
"کچھ نہیں" پھر اندو نے کہا۔ میں نے بھی ایک چیز رکھ لی۔"
"کیا چیز رکھ لی"
اندو کچھ دیر چپ رہی اور پھر اپنا منہ پرے کرتے ہوئے بولی ــــ "اپنی لاج ــــ اپنی خوشی ــــ اس وقت تم بھی کہہ دیتے ــــ اپنے شکھ مجھے دے دو ــــ تو میں!"
اور اندو کا گلا رندھ گیا۔
اور کچھ دیر بعد بولی ــــ "اب تو میرے پاس کچھ بھی نہیں رہا"۔
مدن کے ہاتھوں کی گرفت ڈھیلی پڑ گئی، وہ زمین پر گر گیا۔ یہ ان پڑھ عورت؟ کوئی رٹا ہوا فقرہ؟
نہیں تو ...... یہ تو ابھی سامنے ہی زندگی کی بھٹی سے نکلا ہے۔ ابھی تو اس پر برابر ہتھوڑے پڑ رہے ہیں اور آتشیں برادہ چاروں طرف اُڑ رہا ہے
میرا خیال ہے کہ کسی کہانی کا اختصار پیش کرنا گویا اس کا مزاج بگاڑنا ہے۔ اس اختصار میں بھی ایسا ہی محسوس کیا جاسکتا ہے۔ دراصل اس کہانی میں عمومی زندگی کے نشیب و فراز کو اس طرح سمیٹ لیا گیا ہے کہ صرف اس کہانی پر پوری ایک کتاب لکھی جا سکتی ہے۔ بیدی کو اوسط یا اوسط سے نیچے گھرانوں میں ہمیشہ دل چسپی رہی اور یہ دل چسپی ان کی زندگی کے کسی ایک رُخ پر محیط نہیں ہوتی۔ وہ معاملات کو مجموعی پس منظر میں دیکھنا چاہتے ہیں۔ اس منظر میں جزئیات نگاری کی ایسی کیفیت ہوتی ہے کہ کسی دوسرے افسانہ نگار کے یہاں یہ کیفیت نہیں ملتی۔ حقیقتاً یہ کہانی تین افراد پر مشتمل ہے۔ ایک اندو دوسرا مدن اور تیسرا بابو دھنی رام۔ یہ کہانی بیک وقت ایک کی بھی ہے اور تینوں کی بھی۔ بظاہر ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اس میں اندو کو ایک مثالی کردار بنا کر پیش کیا گیا ہے اور اس مثالی کردار میں ایک اچھی عورت کے سارے گن بھر دیئے گئے ہیں۔ حالانکہ یہ افراد کے عیب و ہنر کی کہانی نہیں ہے بلکہ متوسط اور اس سے کم درجہ لوگوں کا المیہ ہے۔ ان کی شادی بیاہ کی رسموں سے لیکر بعد کے نتائج بھی انتہائی روح فرسا ہوتے ہیں۔ کہانی شادی کی رات سے شروع ہوتی ہے اور اندو کی جوانی کے زوال پر ختم ہو جاتی ہے اس مدت میں ایک مختصر سے گھرانے میں

بھی جو معاشی بحران کا معاملہ درپیش ہو سکتا ہے، وہ یہاں موجود ہے لیکن بیدی محض معاشی بنیادوں کو چھو کر الگ نہیں ہونا چاہتے۔ زندگی سے متعلق ہوئی بعض نفسیاتی الجھنیں افسانے کے رگ و پے میں دوڑتی ہوئی نظر آتی ہے۔ انتہائی حقیقی بنیادوں پر بڑی فن کارانہ صورت میں یہ فن کارانہ صورت بابو دھنی رام کے رویئے سے مزید جلا پاتی ہے۔ ان کی بیوی کا انتقال ہو چکا ہے لیکن وہ اپنی بہو میں اپنی بیوی کے خصائص پا کر خوش بھی ہوتا ہے اور ملول بھی۔ ہر چند کہ وہ بوڑھا ہو چکا ہے اور ایسا محسوس کیا جا سکتا ہے کہ وہ جنسی مطالبات سے دور ہو چکا ہے لیکن بین السطور میں نندو اور دھنی رام کم از کم جنسی معاملے میں الگ شخصیتیں نہیں۔ بہو کے ساتھ اس کا رویہ کہیں کہیں عمومی کیف و کم سے پرے ہو جاتا ہے حد تو یہ ہے کہ وہ بہو کے ملبوسات کو بھی سمیٹتا پھرتا ہے اور اس عمل میں اسے خاصی مسرت ہوتی ہے۔ لیکن اس مسرت کی جڑیں جنس کی گہرائیوں میں پھیلی ہوئی ہیں۔ قاری اس کا احساس اسی وقت کر سکتا ہے جب اُسے جنسی مسائل کی پیچیدگیوں سے قدرے آگاہی ہو۔ اس طرح " اپنے دُکھ مجھے دے دو "، ایک طرف معاشی پسماندگی کی کہانی ہے تو دوسری طرف جنسی پیچیدگیوں کی بھی۔

ہر وہ شخص جس کے چھوٹے بھائی بہن ہوتے ہیں جس کا باپ ریٹائر ہو چکا ہوتا ہے۔ یا بڑھاپے میں معمولی سی ملازمت کرتا ہوتا ہے، اس کے بچوں کی ساری ذمہ داریاں ہمارے معاشرے میں اسی بڑی اولاد کے سر جاتی ہیں جو اپنے گھر سے ایک فطری دل چسپی رکھتا ہے۔ ہاں بیویاں ایسی دل چسپی میں مخل ضرور ہوتی ہیں اور گھروں میں انتشار اور جھگڑے کا عالم برپا ہوتا ہے۔ لیکن ہمارے سماج میں اندو جیسی ہمدرد خواتین کی بھی کمی نہیں جو سسرال میں داخل ہوتے ہی اپنے شوہر کے مسائل کو حل کرنے کے درپے ہو جاتی ہیں۔ اندو اسی قماش کی عورت ہے۔ نتیجے میں اسے وہ قربانی دینی تھی جو اس نے دی۔ لیکن سوال یہ ہے کہ مدن کی مصروفیت اور اس مصروفیت کی وجہ اپنی جگہ پر لیکن مدن بھی تو جسم کی پکار کے آگے بے بس ہے اس لئے وہ ایک ہیجان میں مبتلا رہتا ہے۔ جس وقت اسے بیوی کی ضرورت ہوتی ہے اس وقت وہ موجود نہیں ہوتی اور موجود بھی ہوتی ہے تو تھکی ہاری اس کش مکش میں دونوں کی شخصیتیں مسخ ہوتی چلی جاتی ہیں۔ اندو نے سوچ رکھا ہے کہ اسے گھر کی ہر چھوٹی بڑی مصیبت کو تنہا سہہ لینا ہے اور مدن کو یہ فکر کہ اس کی بیوی اسے التفات نہیں کر رہی ہے۔ گویا ایک قسم کی داخلی کشاکش ہے جو دونوں کو گھن لگائے

چلی جاتی ہے اور جب اندو کو یہ احساس ہوتا ہے کہ مدن کو اس کی ضرورت ہے، تب بہت دیر ہو چکی ہوتی ہے۔ کہہ سکتے ہیں کہ مدن کی بے راہ روی کی بھی ایک منطق ہے اور اندو کی روش کی بھی۔ لیکن منطق درد کا مداوا نہیں ہے۔ یہ بے بسی کی کہانی ایک عجیب و غریب المیہ لذت چھوڑتی ہے جو زندگی کو جھنجوڑ کر رکھ دیتی ہے اور مدن اور اندو ہماری آنکھوں کے سامنے رقص کرتے ہوئے نظر آتے ہیں یا دوں میں اتر جاتے ہیں۔ میں نے بابو دھنی رام کے جذبے پر بہت کم لکھا ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ تفصیل سے لکھنے کی ضرورت بھی نہیں۔ بڑھاپا اور جنس ایک الگ موضوع ہے۔ اس پس منظر میں اس کہانی کا مطالعہ بالتفصیل کیا جا سکتا ہے۔ مجھے احساس ہے کہ بیدی منٹو نہیں ہیں، منٹو نے جو کچھ لکھا ہے اس کا انداز دلنشین ہے بیدی لارنس کی راہ پر نہیں چلتے۔ نہ صرف اس قید میں اپنے آپ کو بند کرتے ہیں بلکہ وہ زندگی کی دوسری شقوں کے ساتھ اسے آگے لے کر بڑھتے ہیں گویا یہ ایک طرح کا امتیاز ہے۔ جو کسی طرح نظر انداز نہیں کیا جا سکتا

پروفیسر گوپی چند نارنگ نے بیدی کی کہانیوں میں بعض اساطیری صورتیں تلاش کی ہیں یہ ایک خاص قسم کا مطالعہ ہے جس کی جانب ابھی تک بھرپور توجہ نہیں کی گئی۔ اس لحاظ سے پروفیسر نارنگ کا مطالعہ خاصا اہم بن جاتا ہے۔ "اپنے دکھ مجھے دے دو" کے تجزیے میں انہوں نے بہت سارے اساطیری نکات دریافت کیے ہیں۔ "اپنے دکھ مجھے دے دو" پر اس نقطۂ نظر سے تفصیلی روشنی ڈالی ہے یہاں اس کی تکرار ضروری نہیں ہیں صرف چند سطور نقل کرنے پر اکتفا کرتا ہوں۔

"اپنے دکھ مجھے دے دو" میں بنیادی کردار کا نام اندو ہے۔ اندو پورے چاند کو کہتے ہیں، جو مرقع ہے حسن و محبوبیت کا، اور جو پھلوں کو رس اور پھولوں کو رنگ دیتا ہے، جو خون کو ابھارتا ہے اور روح میں بالیدگی پیدا کرتا ہے۔ اندو کو سوم بھی کہتے ہیں جو سوم رس کی رعایت سے آب حیات کا مظہر ہے۔ جس کے بغیر زندگی کا تصور نہیں کیا جا سکتا۔ کہانی میں اندو کا جوڑا مدن سے ہے۔ مدن لقب ہے عشق و محبت کے دیوتا کام دیو کا۔ اندو کو بیدی نے ایک جگہ رتی بھی کہا ہے جس سے ذہن پھر کام دیو کی طرف راجع ہوتا ہے رگ وید (X- 29) میں کام دیو کو وجود کا جوہر ((Primal Germ of mind)) کہا ہے جس سے کائنات کی تخلیق ہوئی یونانی صنمیات میں (Eros) یا کیوپڈ کا تصور بھی اسی

حیثیت سے آیا ہے ۔ گویا کرداروں کے ناموں ہی سے سرشت کے مثبت اور منفی تتوؤں ((Elements)) کے ملنے اور تخلیق کے لامتناہی عمل کے شروع ہونے کا آفاقی احساس پیدا ہونے لگتا ہے ۔

کہانی کا بنیادی خیال عورت اور مرد کی کوشش کا یہی پراسرار عمل ہے بیدی کا ذہن چوں کہ دیو سے زیادہ دیوی کی طرف یا تہذیب کی آبائی تصور سے زیادہ مادری تصور کی طرف راجع ہے ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ اس لئے تخلیق کے اس ازلی اور ابدی عمل میں بنیادی اہمیت مرد کو نہیں عورت کو حاصل ہے ۔ مدن محض آلۂ کار ہے ۔ تخلیقی عمل کی تکمیل کا ، جنسی کشش کی تشخیص کا ، یا اندو کو بتدریج ادھورے سے پورا بنانے کا اندو موضوع ہے اور مدن اس کا معروض ۔"

موصوف نے پھر ان امور کی تفصیل پیش کی ہے جس کی طرف توجہ کرنے کی ضرورت ہے ۔ لیکن یہ مطالعہ کا ایک رُخ ہے ۔ میں سمجھتا ہوں کہ بیدی زندگی کی چھوٹی چھوٹی حقیقتوں پر اس طرح نگاہ رکھتے ہیں کہ شاید اس معاملے میں ان کا کوئی حریف نہیں ۔ کہانی کی ابتداء ہی ان کے اس وصف کی عکاس ہے ۔ یہ ابتدائی سطریں ملاحظہ ہوں ۔

"شادی کی رات بالکل وہ نہ ہوا جو مدن نے سوچا تھا ۔"

جب چکی بھابھی نے پھسلا کر مدن کو بیچ والے کمرے میں دھکیل دیا تو اندو سامنے شالوں میں لپٹی ہوئی اندھیرے کا بھاگ بنی جا رہی تھی ۔ باہر چکی بھابھی ، دریاباد والی پھوپھی اور دوسری عورتوں کی ہنسی رات کے خاموش پانیوں میں مصری کی طرح دھیرے دھیرے گھل رہی تھی ۔ عورتیں سب یہی سمجھتی تھیں ، اتنا بڑا ہو جانے پر بھی مدن کچھ نہیں جانتا ۔ کیونکہ جب اُسے بیچ رات کے نیند سے جگایا گیا تو وہ بڑ بڑا رہا تھا ——— "کہاں ، کہاں لے جا رہی ہو مجھے ؟"

ان عورتوں کے اپنے دن بیت چکے تھے ۔ پہلی رات کے بارے میں ان کے شریر شوہروں نے جو کچھ کہا اور سنا تھا اس کی گونج تک ان کے کانوں میں باقی نہ رہی تھی ۔ وہ خود رس بس چکی تھیں اور اب اپنی ایک اور بہن کو بسانے پر تلی ہوئی تھیں ۔ دھرتی کی یہ بیٹیاں مرد کو یوں سمجھتی تھیں جیسے بادل کا ٹکڑا ہو ، جس کی طرف بارش کے لئے منہ اٹھا کر دیکھنا ہی پڑتا ہے ۔" آپ نے محسوس کیا ہوگا کہ ان چند سطروں میں شادی کی رات کی تمام تر فضا آئینہ ہو گئی ہے ۔ وقت اور وقت کے متعلقات ، مہمانوں کے رویے خصوصاً

عورتوں کی کیفیت، مدّن کی اپنی خارجی صورت وغیرہ سب سمٹ آئی ہے۔ یہ تو محض ایک مثال ہوئی۔ ایسی کتنی ہی مثالیں دی جا سکتی ہیں۔ پھر یہ بھی ہے کہ وہ باتوں کو صرف بیان نہیں کر دیتے بلکہ ان کے لئے ضروری استعارے وضع کرتے ہیں مختصر یہ کہ "اپنے دُکھ مجھے دے دو" اپنے آپ میں ایک مکمل افسانہ ہے اور دنیا کی کسی بھی زبان کے کسی عظیم افسانے کے ہم پلّہ رکھا جا سکتا ہے۔ باقر مہدی کی سطریں ہیں،۔

"بیدی کے فن کی جلوہ گری اس کہانی میں نمایاں ہے۔ اس کی مانوس گھریلو فضا، اس کے معمولی لوگ، ان کے غم اور خوشی اور ایک ایسا ڈرامائی موڑ جب بیوی اپنے کو طوائف کی طرح سجاتی ہے تاکہ وہ پھر سے اپنے شوہر کو پالے اور اس کہانی کی سچائی افسانوی ہوتے ہوئے بھی حقیقت سے زیادہ سچی معلوم ہوتی ہے۔ یہی اس کہانی کے شدید تاثر کا راز ہے۔ اس میں بیدی کا فن اپنے عروج پر نظر آتا ہے اس میں ایک عورت کا صرف غم ہی نہیں ہے بلکہ زندگی کی اس ابدی محرومی کا اظہار ہے جو جیتے جی آدمی کا ساتھ نہیں چھوڑتی۔ شاید زندگی اسی کا سہارا لے کر ہمیشہ سنبھالا لیتی ہے۔"

ٹرمینس سے پرے

موہن جام جب اپنی سومترا کو چھوڑ کر پلیٹ فارم سے باہر نکلتا ہے تو اس کی نگاہ اچلا گدکری پر پڑتی ہے۔ اچلا گدکری بھی اپنے شوہر کو چھوڑنے آئی تھی، وہ اسے اپنی گاڑی میں لفٹ دیتا ہے اور اسے اس کے گھر چھوڑ دیتا ہے۔ پھر تو ملاقاتوں کا ایک سلسلہ چل نکلتا ہے، دونوں تنہا ہوتے ہیں، اس لئے وہ گدکری کے گھر جاتا ہے، اسے گاڑی میں بٹھاتا ہے اور سڑکوں پر گھومتا ہے، اس سے پیار جتاتا ہے، اس کی کمر میں ہاتھ ڈالتا ہے، لیکن گدکری ہر بار ٹال جاتی ہے، موہن جام کو اس پر جھنجلاہٹ طاری ہوتی ہے لیکن وہ برداشت کر لیتا ہے۔ گدکری کا شوہر جب واپس لوٹتا ہے تو اچلا موہن جام کا تعارف ایک بھائی کی حیثیت سے کرواتی ہے۔ رام گدکری مشکوک نگاہوں سے اپنی بیوی اور موہن جام کو دیکھتا ہے۔ پھر اچلا کا رویّہ بھی ایسا ہوتا ہے کہ اس کا شک بڑھ جاتا ہے۔ سومترا بھی کچھ دنوں کے بعد لوٹ آتی ہے، موہن جام یہ خبر دیتا ہے کہ اس نے ایک

بہن ڈھونڈ نکالی ہے ، اس پر وہ کہتی ہے کہ اپنی بہن رادھا کے ہوتے ہوئے اسے بہن بنانے کی ضرورت کیوں محسوس ہوئی ، گویا سومترا بھی شک و شبہے میں مبتلا ہو جاتی ہے ۔ اس دوران رکھشا بندھن کا تہوار آتا ہے ، موہن جام اپنی بہن کے گھر جاتا ہے ، راکھی بندھواتا ہے ، مٹھائی کھاتا ہے اور دس روپے دے کر دعائیں لے لیتا ہے ، پھر وہاں سے بازار جاتا ہے ، بنارسی ساڑھی خریدتا ہے ، اور اپنی بہن کی باندھی ہوئی راکھی اتار کر پھینک دیتا ہے اور اچلا کے گھر پہونچتا ہے ، اچلا سامنے آتی ہے ، اسے راکھی باندھتی ہے ، وہ اسے بنارسی ساڑھی اور سو روپے بطور تحفہ دیتا ہے ۔ موہن جام کے اس عمل سے رام گدکری کا شک تو دور ہو جاتا ہے ، لیکن اچلا ، اداس ہو جاتی ہے اس اداسی کے پیچھے ایک نوآباد دنیا اجڑنے کا غم بھی ہے ۔

یہ تھا " ڈرمینس سے پرے " کا خلاصہ ۔ ظاہر ہے اس خلاصے میں وہ تمام باتیں نہیں ہیں جو اس طویل کہانی میں درج ہیں ۔ کہانی کے اس خارجی ڈھانچے سے افسانہ نگار کا پورا نقطۂ نظر بھی نہیں ابھر رہا ہے ۔ حقیقت یہ ہے کہ " ڈرمینس سے پرے " ایک ایسی کہانی ہے جس کی طرف بار بار رجوع کرنا چاہئے اس کی یہ وجہ نہیں کہ اس میں جنس کے سلسلے کی Subdued Realism ملتی ہے بلکہ اس لئے کہ اس میں انسانی رشتوں کے بعض پہلوؤں پر گہرا طنز کیا گیا ہے ۔ ہماری بعض رسمیں صرف آج ہی بے جان نہیں ہیں بلکہ پہلے بھی تھیں ان کی معنویت ہمیشہ مشکوک رہی ہے ۔ بہن بھائی کی خارجی نوعیت ایک طرح کا تقدس تو ضرور بخش دیتی ہے لیکن یہ تقدس گہرائی اور گیرائی سے ہمکنار نہیں ہو پاتا بلکہ معلق رہتا ہے اور کسی لمحے بھی اوندھے منہ گر سکتا ہے ۔

جنسی مطالبات بڑے ہی طاقتور ہوتے ہیں ان کی تیزی ، وطرّاری کے آگے بہت ٹھوس حفاظتی قدم بھی لڑکھڑا جاتے ہیں ، وہ جنس اپنا فعل سرانجام دیتی ہے اس پر قدغن لگانے کی صورتیں پیدا کی گئی ہیں اور پیدا کی جا رہی ہیں لیکن تھوڑا سا وقت گزرنے کے بعد ہی یہ مسخ ہو جاتی ہیں ، وہ جنسی عوامل فتحیاب ہو جاتے ہیں ۔ میں یہ نہیں کہتا کہ یہ موضوع " ڈرمینس سے پرے " میں افسانہ بنا دیا گیا ہے میری مراد صرف اتنی ہے کہ داخلی طور پر جنس اور اس کے متعلقات اپنی کارکردگی میں مصروف رہتے ہیں چاہے انہیں مخفی رکھنے کے لئے جیسی بھی —— Window Dressing —— کی جائے یہی صورت واقعہ

دبے دبے انداز میں اس افسانے میں نمایاں ہے۔ موہن جام اور اچلا گڈکری دونوں ہی جنسی مطالبات کے مارے ہوئے ہیں۔ موہن کی بیوی اور اچلا کے شوہر کی غیر موجودگی ان دونوں کو قریب تر لے آتی ہے اور وہ شہر کے مختلف علاقوں میں گھومتے پھرتے ہیں۔ یہ دوسری بات ہے کہ بعض مصلحتوں یا حالات کے دباؤ کے سبب اچلا کا رویّہ قدرے مدافعت پر مبنی ہوتا ہے اور وہ موہن جام کے سامنے دھیرے دھیرے ہی کھلتی ہے لیکن جنسی کیفیات کے بہاؤ میں بہرحال دونوں ہی بہتے چلے جاتے ہیں۔

اس کیفیت میں ایک ٹھہراؤ کا لمحہ اس وقت آتا ہے جب اچلا کا شوہر اور پھر موہن کی بیوی سمترا باہر سے واپس آجاتی ہے۔ اس موقع پر اچلا موہن جام کو اپنا بھائی بنا لیتی ہے۔ لیکن یہ دراصل اس کا خارجی عمل ہے جس کا داخلی کیفیت سے کوئی تعلق نہیں۔ بہرحال راکھی کے کچے دھاگے بھی بے اثر ثابت ہوتے ہیں اور ان دھاگوں کے سہارے قائم کئے ہوئے رشتوں کی معنویت اس وقت بے وقعت ہو جاتی ہے جب موہن جام اپنی بہن کو تو راکھی بندھوانے کے لئے صرف دس روپے دیتا ہے اور اچلا کو ایک بنارسی ساڑھی اور ایک سو روپے اسی کام کے لئے دیتا ہے۔ اس موقع پر نہ صرف موہن جام بلکہ اچلا کا طرز عمل بھی یہ ثابت کر دیتا ہے کہ بھائی بہن کا یہ رشتہ جو ان دونوں نے بعض مصلحتوں یا مجبوریوں کے تحت ظاہری طور پر قائم کیا ہے محض ایک ڈھونگ ہے۔

میں ذیل میں دو اقتباسات درج کرتا ہوں جن سے یہ اندازہ ہوگا کہ حقیقی بہن اور "منہ بولی بہن" کے ساتھ موہن جام کے رویے میں کتنا فرق ہے اور ایک رسم کی انجام دہی کے وقت تضاد کی کیسی فضا سامنے آتی ہے۔

(الف) "رادھا نے موہن بھیا کی کلائی پہ سادہ سی موتی کی راکھی باندھی۔ منہ میں میٹھے کا ایک ٹکڑا ڈالا۔ موہن نے جیب سے دس روپے کا ایک نوٹ نکالا اور رادھا کی ہتھیلی پہ رکھ دیا۔ رادھا نے اس کا نوٹ اپنی آنکھوں سے لگایا اور پرارتھنا کی ——— یہ دن ہر بہن کے لئے آئے بھگوان: . . . . . اور اس کی آنکھوں میں پیار اور عقیدت کی نمی تھی۔"

(ب) "موہن نے بڑی ہمت سے ہاتھ بڑھایا۔ اچلا نے جب موہن کی کلائی پہ راکھی باندھنا شروع کی تو رام گڈکری کو اس کے ہاتھ خوشی سے کانپتے ہوئے دکھائی دیئے ——

پھر موہن نے مٹھائی کے ٹکڑے کے لئے منہ کھولا اور اچلا نے اس میں قلاقند رکھ دی۔ جبھی موہن نے گفٹ پیپر کھولا اور اس میں سے ساڑی نکالی، اس پہ سو روپے کا نوٹ رکھا اور دونوں چیزیں اچلا کی طرف بڑھا دیں۔ ۔ ۔ ۔ رکھشا کی یہ رسم ادا کرنے میں اچلا بھی خاموش اور موہن بھی۔ دونوں کے بدن میں ایکا ایکی کہیں ہاتھ چھو جانے سے ایک بجلی سی دوڑ گئی پھر اچلا نے دھیمی سی آواز میں کہا ——— "یہ دن بار بار آئے بھگوان"
اور جب موہن نے اچلا کی آنکھوں میں دیکھا تو ان میں حیا کی سرخی تھی۔"

دیکھا آپ نے، یہ ہے واضح تضاد کا منظر نامہ۔ دراصل بیدی اس بات پر یقین نہیں رکھتے کہ کسی کو بہن کہہ دینا یا بنا لینا رشتے کی حقیقی صورت پیدا کر سکتا ہے۔ بعض لوگوں کو بیدی کے اس نقطۂ نظر سے اختلاف ہو سکتا ہے اس لئے بھی کہ ہماری روایت میں عمومی طور پر اپنی بہن اور منہ بولی بہن میں فرق کرنے کا جواز نہیں ہے۔ خصوصاً اس وقت جب معاملہ جنسی کیف وکم کا حامل ہو۔ لیکن اس کو کب کہا جائے کہ نفسیات کے اپنے اصول اور ضابطے ہیں، جسم کی دھار کی تیزی اپنا رُخ خود اختیار کر لیتی ہے اور انسان مجبور محض ہو جاتا ہے۔ بیدی نے اس امر پر خاص نگاہ رکھی ہے۔ اس افسانے میں بھی اور کئی دوسرے افسانوں میں جس کی طرف ایک جگہ آل احمد سرور نے بھی بڑے خوبصورت انداز میں توجہ دلائی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:۔

"بیدی کے یہاں فرد کی نفسیات کا ہی بے مثل بیان نہیں، ان کے یہاں سماجی معنویت بھی ہے، گو وہ سماجی معنویت پر لمبی چوڑی تقریریں نہیں کرتے۔ تلوار کا وہ وار بھرپور ہوتا ہے جو کر جائے کام اپنا لیکن نظر نہ آئے۔ بیدی نے ان مردوں، عورتوں، بچوں بوڑھوں کا ایک نگار خانہ ہمیں دیا ہے۔ جو فرشتے یا شیطان نہیں، انسان ہیں، جن کے یہاں کمزوریاں ہیں اور جن کے یہاں ایک طاقت کا بھی احساس ہوتا ہے، جو جسم رکھتے ہیں اور اس کے آزار سے واقف ہیں مگر جو جسم سے روح کے راگ کو سننے کے قابل ہوتے ہیں، سرد روحانیت کے شکار نہیں۔" ———

حجام الہ آباد کے

یہ ایک مزاحیہ اور طنزیہ کہانی ہے، بدھان چند ہوائی اڈے کا ایک کلرک ہے

اسے ہر روز دس بجے دفتر پہونچنا ہوتا ہے۔ ایک دن وہ شیو کرانے کی غرض سے حجام کے پاس جاتا ہے۔ لوک پتی حجام اسے ادھ منڈا چھوڑ کر دوسرے پھر تیسرے اور چوتھے گاہک کی طرف متوجہ ہو جاتا ہے بدھان چند درخواست کرتا رہتا ہے، لیکن وہ اس کی ایک نہیں سنتا۔ بالآخر تھوڑی دیر انتظار کے بعد وہ گھر واپس آتا ہے۔ بیوی اس کی شکل دیکھ کر ہنستی ہے۔ جس پر وہ خفیف ہو کر رہ جاتا ہے، اسے غصہ بھی آتا ہے اور ندامت بھی ہوتی ہے، دفتر جانے کا وقت ہوتا ہے اور وہ اسی حال میں دفتر پہونچ جاتا ہے۔ وہاں بھی لوگ دیکھ کر اس کا مضحکہ اُڑاتے ہیں۔ دن بھر اپنا مذاق اُڑا کر بدھان چند واپس ہوتا ہے راستے میں ایک سیلون ملتا ہے، وہ داخل ہوتا ہے اور دوسری طرف کی داڑھی مونڈنے کو کہتا ہے، لیکن سیلون کا حجام یہ دیکھ کر کہ اس کی داڑھی ادھ منڈی ہے، شیو کرنے سے انکار کر دیتا ہے، اس لئے کہ وہ یونین کا پابند ہے، تھک ہار کر بدھان چند گھر پہونچتا ہے، اور دوسرے دن صبح ہی لوک پتی کے پاس پہونچتا ہے، لوکپتی دوسرے گاہک کو چھوڑ کر اس کی بچی ہوئی داڑھی مونڈ دیتا ہے، لیکن کل کی مونڈی ہوئی داڑھی کو پھر ویسے ہی چھوڑ دیتا ہے جس میں دوبارہ بال نکل آتے ہیں بدھان چند کے اصرار کے باوجود وہ اس کی ایک نہیں سنتا، جب وہ لوٹ رہا ہوتا ہے تو راستے میں ایک فقیر ملتا ہے اور اس سے کہتا ہے۔

جا بچہ! سیفٹی کے سوا تیرا کوئی دارو نہیں۔"

اور وہ خوشی خوشی گھر لوٹ جاتا ہے جس کا راستہ بازار میں سے ہو کر جاتا ہے۔

لیکن اس کہانی میں بس اتنی ہی باتیں نہیں ہیں جن کا ذکر میں نے مختصر الفاظ میں کر دیا ہے۔ یہ تو مرکزی خطوط ہیں جن کی نشان دہی ضروری تھی اور جن سے اس کہانی کا ماجرا مرتب ہوتا ہے لیکن کہانی کے مطالعے کے وقت مجھے بار بار اس کا احساس ہوا ہے کہ شاید پہلی بار بیدی شعور کی رو کی تکنیک اپنا رہے ہیں، گفتگو گدی گنگا، نیلی جمنا، اور سرسوتی مائی سے شروع ہوتی ہے پھر اس قلعے کا ذکر آجاتا ہے جسے شہنشاہ اکبر نے بنوایا تھا۔ کیوں بنوایا تھا اس کی وجہ بھی بیان کی جاتی ہے، پھر الہ آباد کے بقیہ محل وقوع یہاں کی فضا، اس کے نئے اسٹیشن، کنبھ کے میلے، جاتریوں کی آمد انگریزوں کے بنائے ہوئے سول رہتے پچھلی صدی ہی کے، انگریزوں کی چھاؤنی، ان کی لاشیں اور روحیں، سکے

بعد ہیرو کی کلرکی، اس کا بلڈ پریشر کا مریض ہونا اور ہوائی اڈے سے آفس کے کیبن میں بیٹھ کر ہوائی جہاز اترتے چڑھتے دیکھنا، مختلف مسافروں کی آمد و رفت جن میں رسا پٹوی، رسہ اچھالنے والے مداریوں، ہاتھیوں، راجاؤں، مہاراجاؤں اور ننانگا سادھوؤں کی تلاش میں باہر سے آنے والے ٹورسٹ، بھی شامل ہیں ——— یہ سارے امور ایک سانس میں احاطۂ تحریر میں آجاتے ہیں تب لوک پتی جام سے تعارف ہوتا ہے۔

ان امور کے بعد ہی وہ ماجرا صاف ابھرتا ہے جو اوپر درج کر دیا گیا ہے۔ اس کے بعد بھی خیالات کی رو چلتی ہی رہتی ہے اور کتنے ہی سماجی اور تمدنی احوال بکھرے پڑے نظر آتے ہیں کسی ترتیب کے ساتھ نہیں، بس اس طرح جیسے افسانہ نگار خوابوں کی دنیا میں ہو جس میں مختلف (Shedes) ایک دوسرے میں مدغم ہو رہے ہوں۔ ان شیڈس کو بہر طور مرکزی حیثیت وی جام عطا کرتے ہیں جو الہٰ باد میں اپنی دوکان سجائے بیٹھے ہیں اور اپنے گاہکوں کی صورت مسخ کرنے میں مشاق ہیں۔

کہانی ایک طرف تو قہقہوں کے لئے دروازہ کھولتی ہے اور دوسری طرف ان قہقہوں کے پیچھے جو کرب ہے اس کی طرف بھی ذہن کو راجع رکھتی ہے۔ یہاں بنیادی سوال یہ کھڑا ہوتا ہے کہ آخر بیدی کہنا کیا چاہتے ہیں۔ سیدھا سادا جواب یہ ہے کہ وہ حالاتِ حاضرہ پر لاتعلق ہو کر تبصرہ کر رہے ہیں۔ ایک طنز نگار کی طرح، ایک مزاح نگار کے راستے سے جو خود تو ہنستا روتا نہیں ہے لیکن اپنے پڑھنے والوں کو ایسے مرحلوں سے گزارنا چاہتا ہے۔ یہاں یہ تنقید کی جا سکتی ہے کہ بیدی کی تو یہ راہ نہیں ہے۔ بیدی تو غم والم کی کہانی سُناتے ہیں، جنسی احوال و کوائف کی تہوں میں اترنے کی سعی کرتے ہیں لیکن وہ اصحاب جو بیدی کے نگارشات میں طنز کے عناصر کی تلاش کرتے رہے نہیں احساس ہے کہ اُنکے یہاں یہ عمل بڑے پُراسرار طریقے سے ہوتا ہے۔ وہ ناہمواریوں کو بیان کرنے میں جذباتی نہیں ہو جاتے۔ طوفانی کیفیت اختیار نہیں کرتے بلکہ اسے ایک طرح کی (poetic Sensibility) سے کام لیتے ہوئے فنی اور وہ بھی رمزی آہنگ دے دیتے ہیں۔ یہی صورت اس کہانی میں دیکھی اور محسوس کی جا سکتی ہے۔

پھر بھی کہانی کے مرکزی نقطۂ نظر کی تلاش ضروری ہے۔ اس باب میں مختلف زاویہ ہائے نظر ابھر سکتے ہیں۔ میرا خیال یہ ہے کہ وہ سیاسی انتشار اور اس انتشار کے نتائج

کے طور پر سماج کی پراگندگی کو موضوع بنائے ہوئے ہیں۔ سیاسی لیڈر یا رہنما عوام کی درگت بنانے میں کوئی کسر باقی نہیں رکھتے۔ وہ ایک مسئلہ حل کرتے ہیں تو دوسرا مسئلہ ساتھ ہی ساتھ کھڑا کر دینے کی بھی صلاحیت رکھتے ہیں۔ ان کے سامنے عوام بے بس ہوتے ہیں۔ وہ کچھ کر بھی نہیں سکتے۔ اب جو اُن کی یہ حالت ہے تو اس حالت پر ایک دوسرے کو ہنسی آتی ہے۔ وہ اس کا علاج نہیں سوچتے اس کے حل کی فکر نہیں کرتے کہ اس پرا گندگی کا مداوا کیا ہے، اس کا موثر علاج کیا ہو سکتا ہے۔ بیدی بھی واضح طور راہ نجات کے لئے کوئی راہ متعین تو نہیں کرتے لیکن اشارے کرتے ہیں۔ گھر کی "سیفٹی" یا اپنی سیفٹی وہ آلہ ہے جس سے حجام کی ضرورت نہیں اور جس سے پوری داڑھی وقت پر شیو کی جا سکتی ہے۔ بازار وہ جگہ ہے جہاں سے یہ سیفٹی خریدی جا سکتی ہے، حاصل کی جا سکتی ہے، بازار دراصل وہ عوامی طاقت ہے۔ جس سے رہنماؤں کے فریب سے نبرد آزما ہوا جا سکتا ہے۔ گویا جو صورتحال ہے وہ یہ ہے کہ ہر شخص کو اپنی حفاظت آپ کرنی ہے ممکن ہے کہ وہ اپنے حلقے کی توسیع کرے تاکہ وہ محفوظ رہے فریب کاریوں سے، دھوکے سے اور استحصال سے اس تجزیئے سے "حجام الہ آباد کے" کی معنوی نوعیت نہ صرف واضح ہو جاتی ہے بلکہ اس کا احساس ہوتا ہے کہ بیدی سیاسی مسائل پر بھی قلم اٹھا سکتے تھے۔ ایک افسانہ نگار کی طرح، ایک خالق کی طرح، نعرہ بازوں کی طرح نہیں، مقرر کی طرح نہیں۔

میں نے پہلے بھی کہا ہے کہ بیدی کی یہ عمومی راہ نہیں ہے پھر بھی اتنا تو سبھی جانتے ہیں کہ بیدی افسانے کی اکثر نئی تکنیک سے آگاہ تھے انہوں نے کم از کم اس کہانی میں شعور کی رو کی تکنیک سے کام لے کر ایک عجیب افسانہ اردو ادب کو بخش دیا ہے۔

دیوالہ

روپا، جو اپنی بھابھی کی بھتیجی نند — ہے جوان ہو چکی ہے، شیتل داس — جو آتش بازی کی دوکان پر بیٹھتا ہے —— روپا سے محبت کرتا ہے وہ اسے چھیڑتا ہے، شیتل ایک بہروپیا ہے، وہ روپ بدل بدل کر کھیل تماشے دکھاتا ہے۔ وہ کبھی پھوڑ بنتا ہے، آہا او دل گانے والوں کی منڈلی میں شامل ہوتا ہے پھر میک اپ ایسا کرتا ہے کہ اسے پہچاننا مشکل ہو جاتا ہے۔ روپا بھی اسے چاہتی ہے اور اس کی خواہش ہے

کرشیتل سے اس کی شادی ہو جائے، لیکن روپا کے گھر والے اس کی مخالفت کرتے ہیں۔ مخالفت کی وجہ صرف اتنی ہے کہ شیتل دولت مند نہیں۔ روپا کے بھائی اور باپ کی طرح اس کا دیوالہ نہیں نکلا۔ دیوالہ نکلنا بری بات نہیں، بلکہ بھابھی کی زبان میں:۔

"دیوالہ!۔۔۔۔۔۔ ایسے کیا دیکھ رہی ہو بابو کی ماں؟ ـــــ تمہارے لئے دیوالہ مرجانے کی بات ہے ان سیٹھوں کے لئے نہیں، یہ تو جتنے دیوالے نکلیں اتنے ہی امیر سمجھے جاتے ہیں۔ بات یہ ہے ہر دیوالے میں یہ کچھ ادھر نیچے کر جاتے ہیں جس سے لاکھ دو لاکھ کا فائدہ ہی ہوتا ہے، نقصان نہیں، اس سے پہلے میرے سسر اور اس کے بیٹے چار دیوالے نکال چکے تھے اور یہ پانچواں تھا"

روپا کے گھر والے اپنا دیوالہ نکالنے میں مصروف تھے، اور ادھر روپا کا دیوالہ نکل رہا تھا، جو کہ اپنے بندھ توڑ کر باہر جا رہی تھی، لیکن گھر والوں کو اس کا ہوش کہاں تھا، اگر ہمدردی تھی تو صرف بھابھی کو، جو روپا کو بے حد چاہتی تھی۔ جب روپا کے بھائیوں اور والد کو اس کی بے راہ روی کا پتہ چلا تو وہ فکر مند ہوئے اور لڑکے کی تلاش کرنے لگے۔ کافی چھان بین کے بعد ایک نائی پیغام لایا کہ بالا گھاٹ میں ایک سیٹھ رہتا ہے۔ جس کے چھ دیوالے نکل چکے ہیں۔ لڑکا بھی خوبصورت ہے۔ روپا کا رشتہ اس سے طے ہو گیا۔ شادی بھی ہو گئی۔ روپا اپنے سسرال چلی گئی۔ پھر دو مہینے کے بعد لوٹی، وہ خوش تھی۔ اس نے بھابھی کے پوچھنے پر بتایا کہ اس کا شوہر اسے بہت پیار کرتا ہے لیکن وہ دیو ہے، کمانے والے اس کے سسر اور بڑے بھائی ہیں اس لئے ان لوگوں کا محتاج رہنا پڑتا ہے۔ پھر یوں ہوا کہ روپا جب گھر آئی تو چار مہینے گزر گئے۔ اسے کوئی لینے نہیں آیا۔ سسرال والے روپے کا مطالبہ کر رہے تھے۔ روپا کا باپ اس بات پر خفا تھا کہ نائی نے اسے دھوکہ دیا ہے، روپا کے سسر کا تو ایک بھی دیوالہ نہیں نکلا۔ نائی نے غلط کہا تھا کہ اس کے چھ دیوالے نکل چکے ہیں، اب روپا چاہے ساری عمر گھر بیٹھی رہے وہ ہرگز اپنی بیٹی کو اس کے گھر نہیں بھیجیں گے، اور روپا، اتنے دنوں میں آدھی ہو کر رہ گئی تھی۔ شیتل اب بھی پھیر لگاتا تھا، لیکن وہ بچاری بیٹھی رہتی نیچے جھانکتی بھی نہیں تھی۔

بیدی کی اس کہانی کے ماجرا کے خدوخال کی تعمیر میں کتنی ہی زیریں لہریں ہیں جن کا ذکر اوپر نہیں آیا۔ دراصل افسانہ نگار ماڑواڑی ساہوکاروں کی زندگی کا ایک خاکہ پیش کرنا چاہتا ہے۔ ان کی زندگی میں دولت کی نہ صرف اہمیت ہے بلکہ ان کی قومیت کی شناخت اسی بنیاد پر ہے۔

ان کے گھر کے باہر کی زندگی دولت کے انبار کے باعث داخلی زندگی پر پردہ ڈال دیتی ہے نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ دوسرے دیکھنے والا یہ سمجھتا ہے کہ ان کے یہاں سب ٹھیک ٹھاک ہے اور کہیں کوئی مسئلہ نہیں۔ جب کہ حقیقت اس کے برعکس ہوتی ہے اور مادی زندگی کی ساری آسائشیں حاصل ہونے کے باوجود ان کی زندگی میں گھریلو سکون نہیں ہوتا۔ خاص طور پر ان کے گھر کی عورتیں ہمیشہ ناآسودہ رہتی ہیں۔ اس ناآسودگی کی ایک وجہ تو یہ ہوتی ہے کہ وہ جنسی محرومی کا شکار ہو جاتی ہیں۔ لیکن اس سے قطع نظر بھی کر لیا جائے تو عورت مال و دولت کے علاوہ مرد کے التفات کی عدم موجودگی اسے نہ صرف دولت کی ہوس میں گرفتار لوگوں سے متنفر کر دیتی ہے بلکہ وہ اپنے شوہر سے بھی جسے روایتی طور پر مجازی خدا کہا جاتا ہے بغاوت پر آمادہ ہو جاتی ہے۔ بیدی کے اس افسانے میں روپا کی بھابھی ان سارے پہلوؤں پر روشنی ڈالتی ہے اس کے یہ بیانات ملاحظہ ہوں۔

(الف) ”دنیا بھر کی دولت، پیسے، پیسے اور پیسے کے سوا انہوں نے کچھ سوچا نہ ان کے باپ دادا نے، ہماری کتنی خواہش ہوتی ہے بالو کی ماں! ہم اپنے پتی کے ساتھ باہر جائیں۔ ... ساری رات میں نے جاگ کے کاٹی، ساری رات میں سولی پر لٹکی رہی، جب صبح ہوئی تو یہ چلے آئے، میں لپک کر دروازے کی طرف گئی مگر انہیں مجھ سے بات تھوڑی کرنا تھی، میری طرف تو دیکھا بھی نہیں۔ آنکھوں ہی آنکھوں میں اتنا ہی کہہ دیتے کہ ہاں بھئی، تو بھی کوئی ہے۔“ .....

(ب) ”دیکھو تو، تمہارے گھروں میں کیا ہو رہا ہے؟ ہیرے، سونے چاندی، ہیرے جواہرات کی کھان میں تم نے ہم سب کو قید کر دیا ہے اور ہم بھوکوں مر رہی ہیں، ہیرے جواہر تو نہیں کھا سکتیں؟“

یہ صرف دو مثالیں ہیں لیکن اس طرح کے بیانات کہانی میں کمی نہیں۔ روپا کا شیشی پھوڑنے والے آتش بازشیتل کی طرف متوجہ ہونا۔ اس کی بھابھی کا کھڑکی میں بیٹھ کر سڑک پر آنے جانے والوں کو تکنا اور مزدوروں کے تندرست و توانا جسم کا مشاہدہ کرکے اس کے بارے میں سوچتے رہنا، شوہر کے گھر آنے اور سستی طلب کرنے پر جھنجھلانا، روپا کا کھل کھیلنا، یہ ساری باتیں ایسی ہیں جو تجارت پیشہ دولتی سماج کی داخلی زندگی کی محرومیوں کی طرف اشارہ کرتی ہیں۔

اس طرح یہ کہا جا سکتا ہے کہ بیدی نے اس افسانے میں دراصل سماج کے خوش حال طبقے کی بظاہر پرمسرت زندگی کے پس پردہ ابھرنے والی غموں کی پرچھائیوں کی نشاندہی کی ہے۔ ایک وہ آسودگی ہے جو جسم کی پکار کا جواب مل جانے پر حاصل ہوتی ہے اور دوسری وہ آسودگی ہے جو ہیرے

جواہرات اور مال و دولت کا انبار لگا کر اور جدید ترین سہولتیں اور آرائشیں فراہم کر کے حاصل کی جاتی ہے۔ روپا اور اس کی بھابھی کے پاس دولت کی کمی نہیں مگر وہ پہلے طرح کی آسودگی کی تلاش میں سرگرداں ہیں اور اسی کو سب کچھ سمجھتی ہیں۔ دوسری طرف بھابھی کے شوہر اور سسر یا گھر کے دوسرے افراد مال و دولت کی فراوانی کو ہی مقدم جانتے ہیں اس طرح وہ اپنے گھر کی عورتوں کے جذبات ہی سے نہیں کھیلتے بلکہ انہیں گمراہی کے غار میں بھی ڈھکیل دیتے ہیں۔ خود بیدی کا نقطۂ نظر اس سلسلے میں خاصا متوازن ہے یا کم از کم انہوں نے اس معاملے میں غیر جانبدار رہنے کی کوشش کی ہے۔ اسلئے افسانے کے اختتام پر وہ یہ دکھاتے ہیں کہ جنسی آسودگی کو ہی سب کچھ سمجھنے والی روپا کی شادی جب ایک بے حد چاہنے والے مگر نادار اور مفلس شخص سے ہو جاتی ہے تو اس کا نباہ نہیں ہو پاتا اور گھر واپس آنے کے بعد وہ اپنے پرانے انداز فکر سے انحراف کا اعلان تو نہیں کرتی مگر اس پر سختی کے ساتھ قائم بھی نہیں رہ پاتی شنیل کے ساتھ اس کی بے توجہی اس کا ثبوت ہے کہ اب اس نے پیار کے ساتھ ساتھ دولت کی اہمیت بھی تسلیم کر لی ہے۔

یہاں ایک سوال یہ ابھرتا ہے کہ بیدی نے اس کہانی کا عنوان ،، دیوالہ ،، کیوں رکھا ہے، یہاں یہ لفظ یعنی ،، دیوالہ ،، ایک تو لغوی معنی دے رہا ہے ، دوسرے اس کے کچھ استعاراتی پہلو بھی ہیں۔ مارواڑیوں کے بارے میں یہ عام تاثر ہے کہ وہ دوسرے بیوپاریوں کی رقم غصب کر کے مالدار بنتے ہیں۔ اپنے آپ کو دیوالیہ قرار دیتے ہیں، حالانکہ محض فرم کا نام بدل کر وہ از سر نو اپنی دوکان سجا لیتے ہیں اور اس طرح ان پر قرض کا جو بوجھ ہوتا ہے وہ ایک طرف ختم ہو جاتا ہے۔ دوسری طرف قرض کے روپے ان کے اپنے ہو جاتے ہیں۔ روپا کا اپنا گھرانا اس لئے دولت مند ہے کہ اس نے کئی دیوالیے کر رکھے ہیں جب کہ اس کے سسرال والوں نے یہ صورت نہیں اپنائی ہے۔ اگر دیوالیہ کے سلسلے میں اتنی ہی بات ہوتی تو بیدی کے فن کی شناخت ممکن نہ تھی۔ یہ شناخت یوں ہوتی ہے کہ دیوالیہ کے مرحلے میں انسانی قدروں جسمانی تقاضوں کا بھی دیوالہ نکل چکا ہے۔ اس حد تک کہ روپا کی بھابھی اپنے تمام تر رنگ و روغن شباب و جنسی تقاضوں کے باوجود ایک طرح کی محرومی کا شکار ہے اور آئینے میں اپنے ننگے جسم کو دیکھ کر ایک طرح کے لسبانزم کی منزلوں سے گزرتی ہے۔ میں اس وقت روپا کا دستک دینا بھی اس اشارے کی توضیح کرتا ہے۔

یوکلپٹس

کندن فادر ولیم اسکول کی وائس پرنسپل تھی۔ اس نے ولین کوسن یونیورسٹی سے ٹیچنگ کا

ڈلوما کیا تھا۔ جب وہ امریکہ سے لوٹی تو فادر فشر کے بنگلہ میں رہی، پھر فادر فشر اپنا مشن پورا کر کے امریکہ واپس چلا گیا اور سارا بنگلہ کندن کو سونپ گیا۔ اب اس بنگلہ میں وہ، اس کی ماں اور ایک کرسچین دایہ لکھی رہتی تھی کندن نے ایک بنگلہ میں یوکلپٹس کا پیڑ لگا رکھا تھا جب کبھی وہ شدت جذبات سے مغلوب ہوتی تو وہ اس پیڑ پر آ کر ہاتھ پھیرتی۔ ماں کندن کے اس درد کو سمجھتی تھی لیکن خاموش رہتی، ادھر لکھی ہر سال بچے جنتی۔ ڈلیوری کے وقت کندن کی ماں بہت جھنجلایا کرتی، لیکن عین موقع پر وہ چلی جاتی۔ لکھی کا نام نہاد شوہر وہاں سے دور رہتا تھا۔ دو برس ہو گئے تھے۔ وہ واپس نہ لوٹا تھا۔ پھر بھی لکھی حاملہ ہوئی اور ایک مرد لڑکے کو جنم دیا۔ کندن کی ماں اس پر استفسار کرنے لگی۔ جسے کندن نے روک دیا۔ کیونکہ اس نے پچھلی رات فادر فشر کو بنگلے میں ٹہلتے ہوئے دیکھا تھا۔ اور ساری بات سمجھ گئی تھی، اس نے یہ بھی پوچھا تھا کہ وہ امریکہ سے کب واپس آیا ہے پھر اس کا جواب پا کر بھڑک اٹھی تھی اور اسے گھر سے باہر نکال دیا تھا۔ پھر اس کی ملاقات فادر فشر سے عشائے ربانی کے بعد ہوئی، کندن نے فادر سے پوچھا۔

کیا یہ ہو سکتا ہے؟ (درحقیقت وہ سدھو کے خواب میں آنے کی بابت پوچھ رہی تھی۔)

فادر فشر نے ادھر ادھر دیکھا اور پھر کندن سے کہا ——— "نہیں"

کندن چونک گئی اور بولی۔ فادر تم ایک کیتھولک پادری ہو کر اس بات کو نہیں مانتے۔

نہیں۔

کیوں نہیں،

اس لئے کہ خدا کے بیٹے اور انسان کے بیٹے میں فرق ہے۔ میرا خیال ہے کہیں رات کے وقت سدھو چپکے سے چلا آیا ہو گا کندن کو ماں کا فقرہ یاد آیا۔ "ورآتمی کے سب کام پر تما اندھیرے میں کرتے ہیں، مگر فادر فشر کو آخر حد تک پہونچانے کے لئے کندن بولی۔ سدھو یا رام داس؟

"سدھو"

رام داس کیوں نہیں۔

رام داس کوئی حقیقت نہیں رکھتا۔ اس کا کوئی وجود نہیں۔ وہ تو صرف نام ہے رجسٹر میں

"ہاں مگر" کندن نے ضد کی "وہ آیا بھی تو لکھی کو پتہ نہ چلا ہو گا۔"

تم تو جانتی ہو، فادر فشر نے کندن کی نگاہوں کو ٹالتے ہوئے کہا "پھر خواب کتنا گہرا ہو جاتا ہے" ۔۔۔۔

کندن جذبات سے معمور ہو گئی ——— 'باب' اس نے کہا تم ایسا سمجھتے ہو تو کیوں نہیں مشن چھوڑ دیتے ہو کیوں نہیں شادی ؟

باب فشر نے کندن کو وہیں روک دیا ۔صرف اتنا کہہ کر ——— ور نہیں "

تم کیوں نہیں سمجھنے کی کوشش کرتے باب ؟ اس دنیا کے سب دھندے کرتے ہوئے آدمی پادری سے بڑا ہو سکتا ہے ۔

باب نے پھر ٹوک دیا ۔تم نہیں سمجھ سکتیں ،

پھر فادر فشر ہمیشہ کے لئے میڈلیسن وس کو سن چلا گیا ۔ لکھی نے مرا ہوا بچہ جنا ، اسے دفنایا گیا ، لیکن کندن اس وقت غائب تھی پھر ایکا ایکی وہ نیچے سے آتی دکھائی دی اس کے ہاتھ میں شگر ایک بوٹا تھا ۔ اس نے ماں سے اس بوٹے کو قبر پر لگانے کے لئے کہا ، ماں یہ منظر نہ دیکھ سکی اور بیٹی سے لپٹ گئی دونوں ایک مشترک غم میں رو رہی تھیں ۔ تمام کاموں سے فارغ ہو کر ماں نے کندن سے کہا ۔

" بیٹا ، جو ہوا سو ہوا اب تو شادی کرلے "

کندن ماں کی آنکھوں میں دھنستے ہوئے بولی " جب تم نے کیوں نہ کی ماں ؟ "

کندن نے ماں کے چہرے کو دونوں ہاتھوں میں لے لیا اور بولی " ادھر میری طرف دیکھو ، ماں میں شادی کروں گی "

" یوکلپٹس " راجندر سنگھ بیدی کی مشہور کہانی ہے جس کا خلاصہ ابھی ابھی پیش ہوا ۔ بیدی کے فن کی ایک حقیقت یہ ہے کہ اس میں کہیں کہیں ایسی پیچیدگیاں پیدا ہو جاتی ہیں جن کا حل دشوار ہوتا ہے لیکن ایسی پیچیدگی معمّے کی کیفیت نہیں رکھتی بلکہ اس میں معنویت کی تہیں چھپی ہوتی ہیں ۔ اس کا سبب بھی یہی ہے کہ بیدی واقعات کو تجربے کی منزل سے گزارتے ہیں ۔ اس طرح کہ یہ تجربے ایک خاص نوعیت اختیار کر کے نئی وضع میں ڈھل جاتے ہیں ۔ کہانی کے ماجرا سے یہ اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ اس میں عیسائی تعلیمات کی طرف بار بار رجوع کیا گیا ہے اور پھر ان تعلیمات کو واقعات کے سانچے میں ڈھال کے کرداروں کی پیچیدہ شکل وضع کی گئی ہے ۔ بظاہر یہ کہانی ایک فرد کی معلوم ہوتی ہے یعنی ملازمہ لکھی کی ۔ لیکن امر واقعہ تو یہ ہے کہ دوسرے کردار مثلاً کندن ، باب فشر اور کندن کی ماں کم اہمیت کی حامل نہیں ۔

رہبانیت تجرید کا تقاضا کرتی ہے ۔عیسائی عقیدے میں مجرد پادریوں کو نہ صرف اعلیٰ منصب حاصل

ہے بلکہ ان کے بارے میں یہ تصور عام ہے کہ یہ معصوم ہیں اور جنس کی آلودگیوں سے ہمیشہ پاک وصاف ہیں۔ عیسائی نقطۂ نظر سے یہ بات بہت اہم ہوسکتی ہے لیکن تجرد کی زندگی گزارنا آسان نہیں ہے۔ بلکہ ایسی زندگی کتنے ہی دوسرے مسائل پیدا کرتی ہے۔ فرائڈ نے تو تجریدی تصور کو نہ صرف رد کر دیا ہے بلکہ جنسی جذبے پر قدغن کے اثرات کی بڑی تفصیل پیش کی ہے۔ ایسے اثرات بیماریوں تک محدود نہیں ہیں بلکہ سماجی پراگندگی کا بھی سبب ہیں۔ اس وقت مجھے فرائڈین تصور کی تفصیلات سے بحث نہیں ہے۔ کہنا صرف یہ ہے کہ آدمی آدمی ہوتا ہے، جذبوں سے بھرا ہوا ہیجان کا شکار۔ ایسی تمام شہوتوں سے عاری ہو جانا گویا اپنے آپ کو مردہ بنانے کے مترادف ہے۔ بیدی نے بڑے خاموش انداز سے باب فشر کی زندگی کے سامنے ایک سوالیہ نشان کھینچ دیا ہے۔ کیا وہ واقعی پارسا ہے؟ کیا واقعی اس نے اپنے شہوانی جذبات پر مکمل فتح حاصل کر لی ہے؟ کیا کندن بغیر شادی کے رہ سکتی ہے؟ کیا ایک عمر گزارنے کے باوجود وہ سیتا کی طرح پاک دامن ہے؟ کیا لکھی ان دونوں کرداروں سے زیادہ زندہ عورت نہیں ہے؟ حالانکہ بدچلن ہے۔ حرامی اولادیں پیدا کرتی ہے اور یہ عمل بار بار دہراتی ہے۔ یہ اور ایسے کئی سوالات اس کہانی میں بڑے (sustained) انداز میں اٹھائے گئے ہیں۔ جواب کی طرح رخ کیجئے تو بیدی کا نقطۂ نظر واضح ہو جاتا ہے۔ چاہے وہ عیسائی تصور سے براہ راست ٹکرا ہی کیوں نہ رہا ہو۔ بین السطور میں اس کی طرف اشارہ ملتا ہے کہ کندن جو تعلیم یافتہ بھی ہے اور زمانے کے احوال سے واقف ہے کنواری تو ہے لیکن شاید کنواری نہیں ہے۔ باب فشر سے اس کے تعلقات کی نوعیت بہت زیادہ ابھاری نہیں گئی ہے لیکن کم عمری میں وہ جس مرحلے سے گزری ہے یا جو حادثہ اس کے سامنے پیش آیا ہے وہ افسانہ نگار نے مخفی رکھا ہے اگر افسانہ نگار ایسا نہ کرتا تو پھر اسے (Initiation) کی کہانی لکھنی پڑتی جو بیدی کا مقصود نہیں۔ بعض ناقدین یہ کہہ سکتے ہیں کہ باب فشر اور کندن کے رشتے کا یہ ____ (over Estimation) ہے اور غالباً غلط بھی ہے لیکن بیدی کا فن رمزیت اور ایمائیت کا فن ہے وہ بڑے سبک (Touches) سے بڑی بڑی باتیں کہہ جاتے ہیں جن کے تجزیے کے لئے صفحات کی ضرورت ہو سکتی ہے۔

مجھے احساس ہوا ہے کہ بیدی کی ساری ہمدردی لکھی سے ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ جنسی مریض بلکہ پوری عورت ہے جو مرد کے بغیر زندہ نہیں رہ سکتی چاہے اخلاقی قدریں اس کے طور سے کتنی ہی گہرائیوں میں اتر نہ جائیں۔ حد تو یہ ہے کہ اس کے دروازے پر باب فشر بھی ہے جو تجرد کی زندگی کا نام نہاد علم بردار ہے۔ کندن میں وہ تیزی وطراری نہیں ہے۔ لیکن اس کے جسم کی شگفتگی اسے

بھی بے چین رکھتی ہے، ورنہ وہ اپنی بیوہ ماں سے اس کی شادی کے باب میں گفتگو نہ کرتی نہ ہی اپنی شادی پر رضامند ہوتی۔

غرض کہ بیدی کا نقطۂ نظریہ ہے کہ انسان کی جبلی قوتوں میں جنسی قوت نہ صرف مضبوط ہے بلکہ محترم بھی ہے۔ چاہے کوئی مذہب اس ضمن میں نفی کے کتنے ہی پہلو کیوں نہ پیدا کرے۔

راجندر سنگھ بیدی کا فنی شعور

اگر کوئی مجھ سے یہ دریافت کرے کہ راجندر سنگھ بیدی کی افسانہ نگاری کے مرکزی تصور کو چند لفظوں میں کیسے سمیٹا جاسکتا ہے تو میرا جواب ہوگا کہ ان کا محور جنس اور غم ہے ۔۔۔۔۔ اب جنس اور غم کی تفصیلات میں جائیے تو پھر بیدی کے موضوع اور فن دونوں کی گرہیں کھلتی چلی جائیں گی ۔۔۔۔ غم کا عنصر محض کسی ایک واقعہ یا حادثہ سے پیدا تو ہو سکتا ہے لیکن ہماری بڑی محرومیاں ہماری ساری زندگی کو احاطہ کیے ہوئی ہیں، جنہیں یا تو ہم ٹال جاتے ہیں یا پھر ایک حساس فن کی طرح ان سے متاثر ہوتے ہیں اور رہا ملتہب دل ان کے نقوش کو محفوظ کیے رہتا ہے ۔

راجندر سنگھ بیدی ایک حساس اور ملتہب دل رکھنے والے فن کار تھے۔ جن کے ارد گرد غم کا ایک جال بچھا ہوا نظر آتا ہے، ہماری روزمرہ کی زندگی میں چھوٹے چھوٹے واقعات رونما ہوتے رہتے ہیں، جن کے نتائج دور رس ہوتے ہیں، ہم ان سے دامن کشاں گزر جائیں لیکن بیدی ان کرچیوں کو چننے میں مصروف نظر آتے ہیں جن سے ہماری شخصیت لہولہان ہے، گویا ایک لامتناہی ہمدردی کے جذبے سے ان کی شخصیت اور فن کی تعمیر ہوتی ہے،" علی ادب مسرت سے بھی ہمکنار رہا ہے لیکن اس کے خمیر میں غم کا عنصر اتنا تیز ہوتا ہے کہ فراموش نہیں کیا جاسکتا ، بیدی کا دل (Milk of Human Kindness) سے جل تھل تھا یہی سبب ہے کہ ان کی تخلیق میں ایک قسم کی چبھن کی کیفیت جاری و ساری ہے ۔

ٹھیک ہے کہ بیدی رشتے ناتوں پر نگاہ ڈالتے ہوئے ان کی پیچیدگیاں ابھار دیتے ہیں ۔ لیکن ان کی یہ کارکردگی محض پیچیدگیوں کے اظہار پر بس نہیں کرتی، بلکہ ان سے پیدا ہونے والی الجھنیں اور پھر اُنکے نتائج کے طور پر معمولی یا غیر معمولی انسان کی حرماں نصیبی ہمارے سامنے ہوتی ہیں۔ ایک طریقہ تو یہ تھا کہ ابھرے بیانیہ انداز میں وہ باضابطہ غم کا یا انسانی المناکیوں کا منظر نامہ پیش کرتے ، اگر وہ ایسا کرتے تو یقینی ایک عظیم فن کار کی صف میں رکھے جانے کے قابل نہیں ہوتے ۔ ان کا فنی کمال یہ ہے کہ انسان کی حرماں نصیبی کا قصہ objective correlative کے اصول پر کرتے ہیں، آپ جانتے ہیں کہ Art lies in Concealing Art حقیقت ہے کہ فن کی اس صورت کو افسانہ نگار دل

میں منٹو کے علاوہ بیدی ہی سب سے زیادہ سمجھے یا برتتے رہے ہیں، ہم سب جانتے ہیں کہ غم کے اظہار کی ایک صورت نہیں بلکہ نت نئی صورتیں سامنے آتی رہتی ہیں، معصوم بچّے کے جذبۂ ہمدردی کی راہ ہو کہ عشق کی ناکامی سے پیدا ہونے والی خلش، کسی معمولی کلرک کی ادنیٰ خواہش کی تکمیل کا مسئلہ ہو کہ کسی معمولی سی بات کے لئے کسی بوڑھے آدمی کا ذہنی ہیجان، غم و حرماں کی فضا بیدی کے یہاں غیر محسوس طریقہ پر چھا جاتی ہے۔ انسان کی یہ حرماں نصیبی کا قصہ وجودیوں کی فکر کے سہارے بیدی کے یہاں نہیں پہونچتا میں انہیں Existentilist نہیں ثابت کر رہا ہوں بلکہ میرا مقصد صرف اتنا ہے کہ بیدی ہمارے ارد گرد بکھرے ہوئے واقعات کو چن لیتے ہیں اور جب افسانہ تخلیق ہو جاتا ہے تو زندگی کی ناکامیاں اور محرومیاں ہمارے سامنے نئی صورت میں نمایاں ہو جاتی ہیں اگر بیدی کے یہاں Ex.stence Proceeds Fssence والی کوئی بات ہوتی یا ہسترل Husserl کی Phenom - enology کا ان کے یہاں سبق ملتا یا کرکے گارا Kierkegaara کے نیم روحانی و مذہبی جذبے کا انعکاس ہوتا تو انہیں وجودی کہہ دینے میں کوئی قباحت نہیں تھی، وہ اس باب میں مارسل، فیسپرس اور بردیا دیف بھی نہیں ہیں، نہ وہ ہائیڈیگر، سارتر یا کامیو کی مانند Atheistic بننے کی کوشش کرتے ہیں۔ مقصد یہ ہے کہ غم ان کا فلسفہ نہیں ہے بلکہ تجربہ اور مشاہدہ ہے چنانچہ بیدی کی فکر کا متعینہ نظام نہیں تشکیل پا سکتا، اور یہ ضروری نہیں ہے کہ خالق یعنی فنی خالق فلسفیوں کے راستے ہی سے چلے، دراصل غم کا سوتا بیدی کی اپنی ذات سے پھوٹتا ہے اور پھر ہمدردی کے جذبہ سے سرشار ہو جاتا ہے، یہی وجہ ہے کہ بیدی غم کے ماروں کی طرح Nihilist نہیں بنتے زندگی کی تحریک اور اس کی اثباتیت ان کے یہاں موجود ہے، لیکن حرکت و اثبات کے عمل میں جو دُکھ درد سامنے آتے ہیں وہ انہیں سمیٹ لینے پر قادر ہیں، یہی ان کا امتیاز ہے اور شاید ان کی پہچان بھی —— فنی اظہار کے بارے میں خود ان کا بیان ہے:-

”فن کسی شخص میں سوتے کی طرح نہیں پھوٹ نکلتا، ایسا نہیں کہ آج رات سوئیں گے اور صبح فن کار ہو کر جاگیں گے، یہ نہیں کہا جا سکتا کہ فلاں شخص پیدائشی طور پر فن کار ہے، لیکن یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ البتہ اس میں صلاحتیں ہیں جن کا ہونا بہت ضروری ہے، چاہے وہ اسے جبلّت میں ملیں یا وہ ریاضت سے ان کا اکتساب کرے، اوّل تو یہ کہ وہ ہر بات دوسروں میں زیادہ محسوس کرتا ہو جس کے لئے ایک طرف تو وہ داد و تحسین پائے اور دوسری طرف ایسے دُکھ اٹھائے۔ جیسے کہ اس کے بدن پر سے کھال کھینچ

لی گئی ہو، اور سے نمک کی کان سے گزرنا پڑ رہا ہو، دوسری صلاحیت یہ کہ اس کان و دہن اس چرند کی طرح ہوں جو منہ چلانے میں خوراک کو ریت سے الگ کر سکے۔" وہ آگے لکھتے ہیں۔

" اس کے بعد کوئی چیز بھی افسانے کے عمل کو چھیڑ کر Trigger off, سکتی ہے، مثلاً کوئی راجا نا اس کی پگڑی اچھال دے، یا کوئی ایسا حادثہ پیش آجائے جس پر اس غریب کا کوئی بس نہ ہو اور جو اسے بے سلامتی کا شکار کر دے اور وہ اپنے آپ ہی ٹھان لے کہ مجھے اس بے تعاون، بے رحم دنیا میں ہمیں جگہ پانا ہے، کچھ بن کے دکھانا ہے، یہ حقیقت ہے کہ جب تک آدمی خطرے سے دوچار نہیں ہوتا اس میں مدافعت کی وہ قوتیں نہیں ابھریں، قدرت کے پاس جن کا بہت بڑا خزانہ ہے۔"

نو عمری میں یہ سب باتیں میرے ساتھ ہوئیں۔۔۔۔ اکثر لوگوں کو حادثے پیش آتے ہیں اور وہ گونا گوں مصیبتوں کا شکار ہوتے ہیں لیکن یہ محض اتفاق کی بات ہے کہ وہ فن کے راستے سے گزرنے کے بجائے کسی اور طرف مڑ گئے۔" ______ ان اقتباسات سے ایک طرف تو بیدی کے فن کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے تو دوسری طرف ان کے غم کی عقبی زمین سے بھی کلی طور پر واقفیت ہو جاتی ہے مصیبتوں اور حادثوں سے دوچار ہو کے بیدی کسی اور طرف نہیں مڑتے، فن کے راستے پر چل پڑے، اب اُنکے یہاں غم و الم کی تیز آنچ محسوس کیجاتی ہے تو یہ کوئی معلق صورت واقعہ نہیں ہے، ان کی زندگی کے تجربوں اور مشاہدوں سے اس کا ایک ربط خاص ہے، اُنکے افسانے اسی ربط کی Catharsis ہیں یہاں میں نے بیدی کے کسی افسانے کا ذکر نہیں کیا ہے، دراصل پچھلے صفحات میں اُنکے مجموعے "اپنے دکھ مجھے دیدو" کے تمام افسانوں کا تجزیہ کیا ہے۔ جہاں جہاں غم کی فضا گمبھیر بن گئی ہے، میں نے انکی نشاندہی کر دی ہے، پھر باقر مہدی نے "بھولا سے بیل تک" کے عنوان سے انکے چیدہ اور منتخب افسانوں پر بڑے عالمانہ انداز میں تجزیاتی روشنی ڈالی ہے، ظاہر ہے یہاں ان ہی باتوں کی تکرار ہوگی اور میں تکرار سے گریز کرنا چاہتا ہوں۔

بہر طور اب راجندر سنگھ کے افسانوں کے دوسرے غالب عنصر پر نگاہ ڈالنی چاہتا ہوں، میری مراد جنس و اسکے لوازمات سے ہے۔ جنس کی دبی دبی آنچ تو انکے پہلے دور کے افسانوں میں محسوس کی جاتی تھی لیکن انکے افسانوی سفر کے ارتقا میں یہ عنصر اور بھی واضح ہوتا گیا ہے یہاں تک کہ اس معاملے میں بیدی نے متعین کا سفر طے کیا ہے، ذرا ٹھہر کر میں یہاں جنسی جبلت پر کچھ لکھنا چاہوں گا، اس باب میں بیدی کے افسانے کے حوالے سے نہ سہی عمومی طور پر ماہرین نفسیات اور فلسفیوں نے اپنے اپنے نقطۂ نگاہ سے بہت کچھ قلمبند کیا ہے۔ لیکن یہاں میں ایک نفسیاتی اصطلاح Libido سے بیدی کے افسانوں کے بارے میں اپنی رائے دینا چاہتا ہوں اس اصطلاح کی مختصر سی وضاحت ضروری معلوم

ہوئی ہے، سو میں I Frosy آئی فرد سوف کے حوالے سے کر رہا ہوں۔

ogical and Psychoanalytical Literature By Freud And Meaning Sexual Desire, The Force of the sexual urge, The love instinct and Psychic energy Freud Received libido As energy in the form of which sexual Desire Manifests itself in man's spiritual life and used The so-called Libido Teory To account not only for Nervous disorders But also for Normal Psycho sexual Development, Scientific and Artistic activity Later He interreted with everything included in the Notion of love for Parents and children, General love of Mankind Etc, And changed the theory of Libido into the Psychoanalytical teaching of desire for life or death

Carl Gustav Jung interpreted Libido in a Broader Sense, that of Psychic Energy As such The teaching of libido ignores the social aspects of man's existence and Biologisesits Essence.

میں نہیں کہتا کہ بیدی لی بی ڈو کی تعریف و توضیح سے باخبر ہو کے اپنے افسانے کی تخلیق کر رہے ہیں، لیکن حیرت انگیز طور پر ان کے یہاں مندرجۂ ذیل نکات ملتے ہیں:۔
(۱) جنسی محبت، اپنے تمام تر لوازم کے ساتھ (۲) ذاتی یا ذات سے محبت (۳) والدین سے محبت اور بچوں سے بھی (۴) پوری انسانی برادری سے محبت، لیکن کارل یونگ کی یہ بات کہ Libido ہمنوا سماجی احوال و کوائف پر نظر نہیں رکھتے، کم از کم بیدی کے افسانوں پر منطبق نہیں ہوتی۔ ویسے اس امر سے انکار شاید مشکل ہے کہ سماجی احوال و کوائف کو وہ ایک جنسی مرحلے میں ڈال کے دیکھنے کی سعی میں مصروف نظر آتے ہیں ظاہر ہے یہ ایک قسم کی Psychic Energy جوان کے کرداروں کے خدوخال ابھارتی ہے۔ افسانے ، متھن ، لاجونتی ، ببل ، اپنے دکھ مجھے دے دو ، رحمینس سے پرے ، یوکلپٹس وغیرہ میں یہ صورت دیکھی جا سکتی ہے۔۔۔۔ بیدی کا کمال یہ ہے کہ جنس زیریں لہروں کی طرح رواں دواں ہوتا ہے ، اور سماجی زندگی کی ساری ناہمواریاں اُبھر جاتی ہیں، بعض نقادوں نے ایسی باتوں کو طنز سے تعبیر کیا ہے ، لیکن بیدی کی عظمت یہ ہے کہ وہ خارجی طور پر جنس کی کیفیت کا احاطہ کر کے جہاں تہاں سماجی ناہمواریوں کو ہدف ملامت بناتے ہیں بلکہ پھر میں کہوں گا کہ ایسے طور کے اظہار کے لئے وہ ضروری objective Correlative سے کام لیتے ہیں۔۔۔۔ یہاں

ایک سوال یہ ہے کہ کیا بیدی جنس زدہ فن کار ہیں؟ جواب یقینی نفی میں ہے، دراصل جنس ان کے یہاں ایک قوی جبلت کے طور پر اپنا کام سرانجام دیتی ہے۔ یہ جبلت خارجی طور پر افسانہ بنائی جاتی تھی، لیکن بیدی اسے سیاق و سباق میں دیکھنا پسند کرتے ہیں، ان کی یہی ہنرمندی انہیں جزیات نگاری کی طرف مائل کرتی ہے، جنسی جبلت کے اظہار کے لئے وہ رشتے ناتوں کی تسلیم شدہ قدروں سے نبرد آزما بھی ہوئے ہیں، پھر اپنا نقطۂ نظر واضح کر کے دور سے تماشائی بن جاتے ہیں، ایسی صورت میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ بیدی جنسی احوال کو فنی طور پر برتتے ہیں انتہائی محتاط ہیں، ان کی احتیاط کا عالم یہ ہے کہ منٹو کا ان کے بارے میں ریمارک ہے ـــــــــ "بیدی تمہاری مصیبت یہ ہے کہ تم سوچتے بہت زیادہ ہو، معلوم ہوتا ہے کہ لکھنے سے پہلے سوچتے ہو اور لکھنے کے بعد بھی سوچتے ہو" یہ رائے بیدی کے سلسلہ میں بہت درست ہے، جنس کو برتنا تلوار کی دھار پر چلنا ہے، اب تک اردو میں دو ہی افسانہ نگار یہ سفر بہ طریق احسن طے کر سکے ہیں، نام تو ظاہر ہے یعنی منٹو اور بیدی۔ لیکن جہاں منٹو جنس کے معاملات میں مدغم ہیں وہاں بیدی دو ٹوک جنسی میلان پر اپنے کرداروں کے ذریعہ حکم لگاتے جاتے ہیں۔

اب بیدی کے فن کے دوسرے نکات کی طرف آیئے تو بعض ناقدین کے الفاظ اپنی طرف کھینچتے ہیں، ان میں ممتاز شیریں ہیں جنہوں نے انکے افسانوں میں چیخوف کے فن کی خصوصیات تلاش کی ہیں۔ بیدی کو شاید اس بات سے چڑ تھی کہ ہندوستانی ادیبوں کی شناخت مغربی ادیبوں کے حوالے سے کی جائے لیکن ممتاز شیریں کا مطالعہ یقینی خام نہیں تھا، چیخوف کا انداز تو ان کے یہاں ملتا ہے شیریں لکھتی ہیں۔

"بیدی کے یہاں تیز جذبات، غیر معمولی واقعات اور طوفانی حادثات شاذ ہی ملتے ہیں، روزمرہ کے معمولی سے معمولی واقعات عام جذبات واحساسات اور سیدھی سادی حقیقت کو نرمی، لطافت اور پاکیزگی سے پیش کرنے کا ان میں چیخوف کا سا سلیقہ ہے اور ان کے افسانوں کو یہ سیدھی سادی حقیقت ہی لطیف اور دلکش بنا دیتی ہے چنانچہ ان کے مشہور افسانے "گرم کوٹ" کو لیجئے، اس افسانے کے متعلق یہ افواہ پھیلائی گئی کہ یہ گوگول کے "اوور کوٹ" کا چربہ ہے، مجھے تو اس میں گوگول والی کوئی بات نظر نہ آئی البتہ نچلے متوسط طبقے کے ایک معمولی گھر اور اس کے افراد، ان کی چھوٹی چھوٹی خوشیوں، محبتوں، دکھ درد اور مصیبتوں کی سچی، نرم، لطیف، ہمدردانہ پیش کش میں چیخوف کا رنگ چھایا نظر آتا ہے۔"

اس اقتباس سے وہ عناصر بھی سامنے آگئے جن کا میں نے احاطہ نہیں کیا ہے، لیکن گوگول کے حوالے سے مجھے صرف ایک بات کہنی ہے اور وہ یہ کہ "اوورکوٹ" سے انھوں نے کوئی تاثر

قائم کیا ہو تو اس میں کوئی خسارے کا پہلو نہیں ہے، دوستوسکی نے لکھا ہے کہ "ہم سب گوگول کے "اوورکوٹ" ہی سے نکلے ہیں، ممتاز شیریں کے علاوہ بیدی چیخوف (دوسری باتوں کے ماسوا) کے بارے میں قمر رئیس کی بھی رائے ہے۔

"بیدی چیخوف کی طرح بڑی آسانی کے ساتھ بظاہر معمولی اور بے رنگ واقعات کے پیچھے پیچھے ہوتے بڑے نتیجہ خیز جذباتی اور ذہنی حقائق کو دیکھ لیتے ہیں، ان کی کہانیوں میں ان کی ظاہری غیر جانبداری کے پس پردہ ان کی دردمندی اور انسانی دوستی کا جذبہ اور تصور (Vision) ہر لحظہ متحرک رہتا ہے"

گویا ایک طرف بیدی کے یہاں چیخوفیت ہے تو دوسری طرف فرائیڈازم، ——— جیسے جیسے وقت گزرتا گیا بیدی فرائڈ سے قریب ہوتے گئے اور یہ حق ہے کہ "متھن" میں ان کے یہاں جنسی تہہ داری ایک نئی شکل میں نمو پذیر ہوئی، ——— اس قصّے کو یہاں ختم کیجئے تو ان کے افسانے کی ایک اور جہت ابھرتی ہے وہ ہے ضمنیات سے ان کی دلچسپی، اس کی طرف پہلے پہل گوپی چند نارنگ نے توجہ دلائی ہے۔ ان کا ایک مضمون "بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری جڑیں" ہر طرح قابلِ مطالعہ ہے انہوں نے بیدی کے بعض افسانوں کا تجزیہ کیا ہے، اور اس کی وضاحت کی ہے کہ ان کے فن میں اساطیر کی کارکردگی کا کیا عام ہے، یہاں تفصیل میں جانے کا موقع نہیں ہے، میں ان کے صرف چند جملوں پر بس کروں گا:-

> "بیدی کے فن میں استعارہ اور اساطیری تصورات کی بنیادی اہمیت ہے اکثر و بیشتر ان کی کہانی کا معنوی ڈھانچہ دیومالائی عناصر پر ٹکا ہوا ہے۔ لیکن اس سے یہ نتیجہ نکالنا غلط ہوگا کہ وہ شعوری یا ارادی طور پر اس ڈھانچے کو خلق کرتے ہیں اور اس پر کہانی کی بنیاد رکھتے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ دیومالائی ڈھانچہ پلاٹ کی معنوی فضا کے ساتھ ساتھ از خود تعمیر ہوتا چلا جاتا ہے۔ بیدی کا تخلیقی عمل کچھ اس طرح کا ہے کہ وہ اپنے کردار اور اس کی نفسیات کے ذریعہ زندگی کے بنیادی رازوں تک پہونچنے کی جستجو کرتے ہیں، جبلتوں کے خود غرضانہ عمل، جسم کے تقاضوں اور روح کی تڑپ کو وہ صرف شعور کی سطح پر نہیں بلکہ ان کی لاشعوری وابستگیوں اور صدیوں کی گونج کے ساتھ سامنے لاتے ہیں۔ بیدی کے ہاں کوئی واحد واقعہ، واقعہ محض نہیں ہوتا بلکہ ہزاروں لاکھوں دیکھے اور ان دیکھے واقعات کی نہ ٹوٹنے والی مسلسل کڑی کا ایک حصہ ہوتا ہے۔ تخلیقی عمل میں چونکہ ان کا سفر تجسم سے تخیل کی طرف واقعہ سے حقیقت کی طرف، تخصیص سے

تعمیم کی طرف اور حقیقت سے عرفان حقیقت کی طرف ہوتا ہے، وہ بار بار استعارہ کنایہ اور دیو مالا کی طرف جھکتے ہیں . . . . ."

ان امور کے بعد بیدی کی افسانہ نگاری کے بارے میں ایک بحث باقی رہ جاتی ہے یعنی ان کا اسلوب ـــــ بعض کا خیال ہے کہ بیدی کے انداز تحریر میں کھردراپن ہے، یہی نہیں بلکہ ان کی زبان کا ڈھانچہ معیاری اردو کی سطح کو نہیں پہونچتا، زبان و بیان کی ناہمواریوں کے علاوہ ان کے خود ساختہ محاوروں کی بھی نکتہ چینی کی گئی ہے، بیدی ایک ذہین فن کار تھے، لیکن اس کا براہِ راست جواب دینا ضروری تصور نہ کیا، لیکن ایک عمومی طور کی باتوں میں (جو افسانوں کے فن سے متعلق ہے) انہوں نے ایک طرح سے اپنا دفاع کیا ہے دوسری باتوں کے علاوہ لکھتے ہیں۔ (مضمون:۔ افسانوی تجربہ اور اظہار کے تخلیقی مسائل)

"افسانہ اور شعر میں کوئی فرق نہیں ہے تو صرف اتنا کہ شعر چھوٹی بحر میں ہوتا ہے اور افسانہ ایک ایسی لمبی اور مسلسل بحر میں جو افسانے کے شروع سے لیکر آخر تک چلتی رہتی ہے مبتدی اس بات کو نہیں جانتا، اور افسانے کو بحیثیت فن شعر سے زیادہ سہل سمجھتا ہے پھر شعر بالخصوص غزل میں آپ عورت سے مخاطب ہیں، لیکن افسانے میں کوئی ایسی قباحت نہیں۔ آپ مرد سے بات کر رہے ہیں، اس لئے زبان کا اتنا رکھ رکھاؤ نہیں، غزل کا شعر کسی کھردرے پن کا متحمل نہیں ہو سکتا، لیکن افسانہ ہو سکتا ہے، بلکہ نثری نژاد ہونے کی وجہ سے اس میں کھردراپن ہونا ہی چاہئے۔ جس سے وہ شعر سے ممیز ہو سکے، دنیا میں حسین عورت کے لئے جگہ ہے تو اکھڑ مرد کے لئے بھی ہے، جو اپنے اکھڑپن ہی کی وجہ سے صنف نازک کو مرغوب ہے، فیصلہ اگرچہ عورت پہ نہیں، مگر وہ بھی کسی ایسے مرد کو پسند نہیں کرتی جو نقل میں اس کی چال چلے، ہمارے نقادوں نے افسانے کو داد بھی دی تو نظم کے راستے سے ہو کر، نثر کی راہ سے نہیں، جس سے اچھے اچھے افسانہ نگاروں کی ریل پٹڑی سے اتر گئی، اور جو نہیں اتری تھی تو ایسی توصیف سے متاثر ہو کر انہوں نے خود اپنے ہاتھوں سے اپنی لائن کے نٹ بولٹ ڈھیلے کر لئے۔"

بیدی نے افسانے کی زبان (خصوصاً اپنے افسانوں کی زبان) کے بارے میں جس طرح دفاعی جملے لکھے ہیں وہ اپنا ایک خاص انداز رکھتے ہیں، لیکن مجھے حیرت ہوتی ہے خلیل رحمٰن اعظمی کے اس بیان پر کہ بیدی کی کمزوری ان کے یہاں زبان کا کہیں کہیں غلط استعمال ہے۔ اس کی وجہ بتاتے

ہیں کہ وہ بنیادی طور پر افسانہ نگار ہیں اور اسی وقت لکھتے ہیں جب وہ اپنے موضوع کو پورے طور پر اپنے ذہن میں رچا بسا لیں، اس عمل میں تاخیر ہوتی ہے تو قلم کی روانی میں ایک حد تک فرق پڑتا ہے

میری گزارش ہے کہ بیدی ایک بڑے فن کار تھے، انہیں حق حاصل تھا کہ وہ اپنے افسانوں کے ماحول اور کردار کے مطابق بعض الفاظ یا محاوروں کو اپنے طور پر استعمال کریں، لسانی ماہرین کا کہنا ہے کہ گرامر کی سختی زبان کو اس کی روح سے الگ کر دیتی ہے۔ ایسے میں تخلیقی فن کار جدت طرازی سے کام لے سکتے ہیں، ہم جسے زبان و بیان کی غلطیاں متصور کرتے ہیں، وہ دراصل خالق کی اپج ہے جس پر گرامر کی سختی کا اثر نہیں ہو سکتا، ـــــ میرا خیال ہے کہ اہل قواعد جہاں اقبال کو ؟ باہر کرنے پر اصرار کر رہے تھے وہاں بیدی کی زبان پر اعتراض کرتے ہیں تو تعجب کی بات نہیں، پھر یہ بھی کہ بیدی جو ماحول مرتب کرتے ہیں اس کی ٹوپوگرافی زیادہ تر پنجاب اور اس کے اطراف کی ہوتی ہے۔ لہٰذا وہ اپنے کرداروں کو ان کی حقیقی بول چال کے پس منظر میں دیکھنا چاہتے ہیں، پھر سب سے بڑی تو یہ ہے کہ افسانے کی زبان کے بارے میں ان کی "شعری بوطیقا" تھی، وہ بعض سوچی سمجھی تھی جس کا اندراج اوپر ہو چکا ہے ـــــ میرا ذاتی خیال ہے کہ جو لوگ تخلیقی زبان کی ماہیئت کو نہیں سمجھتے وہ یقیناً لارنس، اسٹرن، جیمز جوائز، دس لیسوس اور کئی دوسرے عالمی ادیبوں کی نگارشات کو رد کر دیں گے۔

بیدی کا اسلوب

یہ مان کے چلئے کہ اسلوب کی بحث بڑی پیچیدہ ہے۔ مختلف زبانوں میں مختلف نقطۂ نظر سے اس امر پہ گفتگو ہوتی آئی ہے کہ اسٹائل سے آخر کیا مُراد ہے؟ پھر نثری اسلوب کو شعری اسلوب سے کیسے تمیز کیا جا سکتا ہے۔ یا کرنا چاہیے۔ ایک سوال یہ بھی اُٹھایا جاتا ہے کہ صنفی خصوصیات یا امتیازات کے ساتھ، ساتھ اسالیب کا بھی مزاج بدلتا ہے یا بدلنا چاہیے؟ کیا علمی سائنسی اور سائنٹیفک نثر پارے کے خدوخال تخلیقی فن پاروں سے مختلف ہوتے ہیں یا ہونے چاہئیں، پھر شاعری جو نثر سے قطعی الگ ہے تخلیقی نثر سے اپنا کوئی رشتہ رکھتی ہے؟ ایسے تمام سوالات آج کے نہیں خاصے پُرانے ہیں، مختلف اذہان کے شعراء و ادباء نے ان اُمور پر اظہارِ خیال کیا ہے۔ یہاں اس کا موقع نہیں کہ میں اسلوب کیا ہے؟ یا نثر کا اسٹائل کیا ہے اس پر باضابطہ ایک مضمون سپردِ قلم کروں، ہاں شاعری میں اور تخلیقی نثر میں جو اشتراک کا رشتہ ہو سکتا ہے یا جو بُعد ممکن ہے اُن پر کچھ لکھوں۔

اسلوب کے بارے میں ایک تعریف خاصی معروف ہے Style is the man یعنی اسلوب ہی شخص ہے لیکن اس تعریف کا بیان کرنے والا کم از کم اردو پڑھنے والوں کی حد تک قدرے گمنامی میں ہے، اسلوب کے بارے میں یہ جملہ Buffon کا ہے، بفن کوئی معمولی آدمی نہیں تھا، اٹھارویں صدی کے فرانسیسی فطرت پرستوں میں اس کا ایک مقام ہے، اس کا عظیم کارنامہ فطرت کی تاریخ، چھتیس جلدوں پر مشتمل ہے فرانسیسی زبان کے اس شاہکار کی ایک انگریزی تلخیص (جو ایک جلد میں ہے) میں نے دیکھی ہے بہر طور بفن اسلوب کو شخص کہتا ہے۔ آل احمد سرور صاحب نے اپنے انداز میں اس تعریف پر کچھ باتیں لکھی ہیں۔

"اگر وضع خیال یا موزوں اظہار کافی ہے تو اس میں ندرت، انفرادیت یا بانکپن کا کیا سوال ہے، یہیں شخصیت اور اسلوب کی بحث آتی ہے، کہا جاتا ہے کہ اسٹائل ہی شخص ہے (The Style is the man) حالانکہ شخصیت اسلوب میں سیدھے سادے طریقے سے جلوہ گر نہیں ہوتی وہ الفاظ کی چلمن میں چھن کر آتی ہے اور یہ الفاظ بھی ایک خاص سانچہ رکھتے ہیں، جو الفاظ ایک شخص استعمال کرتا ہے وہ ایک دور یا مزاج یا روایت کے آئینہ دار ہوتے ہیں۔ یعنی وہ انفرادی کے ساتھ اجتماعی خصوصیات بھی

رکھتے ہیں۔۔۔۔۔"(مضمون نثر کا اسٹائل کیا ہے) شمولہ نظر و نظریئے صفحات ۴۹-۴۸)

سرور صاحب کے اس انداز بیان سے کہ، کہا جاتا ہے کہ اسٹائل ہی شخص ہے، ایک غلط فہمی پیدا ہوتی ہے کہ جیسے یہ کوئی کلیہ ہو جس پر سبھوں کا اتفاق ہو۔ حالاں کہ یہ ایک شخص بفن کی رائے ہے۔اس سے زیادہ اور کچھ نہیں لیکن نکتے کی بات یہ ہے کہ سرور صاحب نے بفن کے بنیادی مقولہ کی تفہیم قدرے دیگر انداز میں کی ہے۔بفن یہ کہنا چاہتا ہے کہ ہر شخص کا اسلوب الگ ہوتا ہے جیسے ایک شخص دوسرے شخص سے خدوخال، چال ڈھال، انداز گفتگو یہاں تک کہ روزمرہ کی عادتوں میں مختلف ہوتا ہے، وہی صورت اسلوب کی بھی ہے، میر، غالب اور شاد عظیم آبادی شاعر ہیں لیکن تینوں کی صورتیں وغیرہ الگ ہیں ان کا شعری اسلوب بھی الگ ہے منٹو، کرشن چندر اور بیدی افسانہ نگار ہیں ان کی شکلیں بھی الگ ہیں اور اسلوب کا تیور بھی ایک نہیں۔ اس طرح جیسے ناک نقشے سے کسی فرد کی پہچان ہوتی ہے، الفاظ (اپنے تمام تر برتاؤ کے تیور کے ساتھ) کے استعمال سے انہیں استعمال کرنے والے کی شناخت ممکن ہے، الفاظ اسلوب کی تشکیل کرتے ہیں گویا وہ کسی فرد کے خدوخال ہوئے، یہ ٹھیک ہے کہ جو الفاظ ایک شخص استعمال کرتا ہے وہ ایک دور یا مزاج یا روایت کے بھی آئینہ دار ہوتے ہیں یعنی وہ انفرادی کے ساتھ اجتماعی خصوصیات بھی رکھتے ہیں، لیکن یہ یوں ہوگا کہ بالکل اس طرح جیسے میر، غالب اور شاد الگ الگ افراد ہیں لیکن سب کے سب انسان ہیں اس لئے اجتماع کی چیز ہیں حالاں کہ فکر و فن کے اعتبار سے قطعی مختلف ہیں۔ بفن بھی اتنا کہنا چاہتا ہے کہ اسلوب سے ادیب یا شاعر پہچانا جاتا ہے، ایک کا اسلوب دوسرے سے الگ ہوگا ہی۔ یہاں یہ بات یاد رکھنی چاہیئے کہ ایک شخص دوسرے کا سوانگ بھر سکتا ہے لیکن شیکسپیر کا مکھوٹا لگا کے کوئی شیکسپیر نہیں بن سکتا بالکل اسی طرح دوسرے کا اسلوب اپنا کے کوئی شخص اس شخص کا عین نہیں ہو سکتا۔

ان امور کی روشنی میں اب ممکن ہے کہ کسی ادیب کے اسلوب کے خصائص واضح کیے جا سکیں، دیکھنا یہ ہے کہ بیدی (یا کوئی بھی افسانہ نگار، اس لئے کہ مجھے یہاں افسانہ نگار بیدی ہی کے اسلوب کی وضاحت مطلوب ہے) کے یہاں الفاظ کس طرح برتے جاتے ہیں یعنی وہ انہیں کس طرح تخلیقی عمل سے گزارتے ہیں؟ کیا ان کی زبان استعاراتی ہے۔ ان کے جملوں کی ساخت کی کیا کیفیت ہے، کیا یہ ڈھیلے ڈھالے ہوتے ہیں یا اُن میں کفایت لفظی کے باعث کساؤ کا عالم ہے، کیا ان کی نثر تخلیقی رویے کے باعث شاعرانہ کیف و کم سے مملو ہے یا سپاٹ محض ہے، یہاں ٹھہر کے میں اسٹائل کے بارے میں گڈن کی رائے نقل کرنا چاہوں گا، وہ بڑی بلاغت سے لکھتا ہے :-

Style is the characteristic manner of expression in prose or verse, How a particular writer says things. The analysis and Assessment of style involves examination of a writer, choice of words, His figure of speech, The device (Rhetorical and otherwise) The shape of sentence (whether they be loose of periodic) The shape of his paragraphs-indeed off Every conceivable aspect of his language and the way in which he uses it

Style defies complete analysis or definition (Remy De Gourmont put the matter tersely when He said that defining style was like trying to pin a sack of flour in a thimble) Because it is the tone and voice of the writer himself, As peculior to him as his laugh, His handwriting and the expression on his face The style as buffon put it, is the man

A dictionary of literary terms, J A.Q Guddon

P 647

سب سے پہلی بات جو میری سمجھ میں آتی ہے وہ یہ ہے کہ بیدی کی زبان میں سپاٹ پن نہیں ہے ہو بھی نہیں سکتی اس کی وجہ ہے کہ ان کے یہاں ہر موضوع ان کے ذاتی تجربے کی آنچ میں پگھل کے کہانی کا روپ دھارتا ہے، ایسے میں عمومی انداز تحریر داخلی تجربے کی عکاسی نہیں کر سکتا. افسانہ لاجونتی ——— یا لاجو کی ایک تصویر دیکھئے:۔

،، اور لاجو ایک پتلی شہتوت کی ڈالی کی نازک سی دیہاتی لڑکی تھی، زیادہ دھوپ دیکھنے کی وجہ سے اس کا رنگ سنولا ہو چکا تھا . . . . . اس کا اضطرار شبنم کے اس قطرے کی طرح تھا جو پارہ ہو کر اس کے بڑے سے پتے پر کبھی ادھر کبھی اُدھر لڑھکتا رہتا۔ اس کا دُبلا پن اس کی صحت کے خراب ہونے کی دلیل نہ

تھی ۔ ایک صحت مندی کی نشانی تھی ......"

یہاں لاجو کی شبیہ پوری کی پوری ابھر گئی ہے ، لاجو کو ننھی شہتوت کی ڈالی سے تشبیہ دیکر اس کی نزاکت کے سارے پہلو واضح کر دیئے گئے ہیں ، رنگ کے سانولے ہونے کی بھی جو توجیہہ ہے وہ کم شاعرانہ نہیں ہے ، اس کے مزاج کی بے قراری کے لئے جو مماثلتیں تلاش کی گئی ہیں وہ کتنی دلکش ہیں ان کا اندازہ لگانا مشکل نہیں ، میں ایسی تخلیقی زبان کو استعاراتی کہتا ہوں ۔ اس میں تخلیقی عمل کا بڑا جوکھم ہے اور اس انداز میں لکھنا کسی تخلیقی فن کار کے بس کی ہی بات ہو سکتی ۔ اگر واقعی اعلیٰ ادب مماثلتوں کی تلاش سے عبارت ہے تو اس معاملے میں بیدی کا امتیاز نمایاں ہے ۔ افسانہ لاجونتی ، ہی میں مغویہ عورتوں کی جو تصویر پیش کی گئی ہے اور ان کے رشتہ داروں کا جو رویہ رہا ہے ، اس کا بیان ذیل کے اقتباس میں کیسے ہوا ہے دیدنی ہے ۔

"...... لیکن انہیں کیا پتہ کہ وہ زندہ رہ کر کس بہادری سے کام لے رہی ہیں ، کیسے پتھرائی ہوئی آنکھوں سے موت کو گھور رہی ہیں ، ایسی دنیا میں جہاں اُن کے شوہر تک انہیں نہیں پہچانتے ، پھر ان میں سے کوئی جی ہی جی میں اپنا نام دہراتی ——— سہاگ وتی ——— سہاگ والی اور اپنے بھائی کو اس جم غفیر میں دیکھ کر آخری بار اتنا کہتی ...... تو بھی مجھے نہیں پہچانتا بہاری ؟ میں نے تجھے گود کھلایا تھا رے ۔"

یہاں جو الفاظ استعمال ہوئے ہیں سب سامنے کے ہیں ، لیکن اپنی عمومیت کے باوجود فن کار بیدی نے انہیں نئی زندگی دیدی ہے بیدی غم و الم کی فضا مرتب کرنے میں عجیب کمال رکھتے ہیں ، مغویہ عورتیں زندہ ہیں ، یہی ان کی بہادری ہے ہر چند کہ ان کی زندگی موت سے بہتر نہیں لیکن اس احساس کے اظہار کے لئے جو فقرہ تراشا گیا ہے وہ نرالا بھی ہے اور ترسیلی بھی (وہ) " کیسے پتھرائی ہوئی آنکھوں سے موت کو گھور رہی ہیں " بے بسی کی یہ کیفیت آخری جملے میں اپنے پورے تاثر کو سمیٹ لیتی ہے ۔ " تو بھی مجھے نہیں پہچانتا بہاری ، میں نے تجھے گودی میں کھلایا تھا رے " یہاں " رے " کا اپنا پن وہی محسوس کر سکتا ہے جس کا دل ملتہب اور حساس ہو ، لیکن ایسا اپنا پن اور ایسی دوری ۔ یہ تضاد کی فضا ہے ، موثر اور دلکش ہے اور زبان پر کلی دسترس کی آئینہ دار ہے ۔ بعض حضرات مضمون میں آمد کی کمی اس طرح پوری کرتے ہیں کہ متوازن جملے بنتے ہیں ، تضاد تشبیہ ، بھید اور تکرار اصوات سے کام لیتے ہیں ، انگریزی میں ایسی صورت کو Emphuism کہتے ہیں ، بیدی کے یہاں صورت کہیں نہیں ملتی ، ان کی تشبیہیں موضوع کے خدوخال کو اور بھی واضح کر دیتی ہیں ۔ ان کے یہاں Situation کا تضاد ملتا ہے

بیان اور اظہار کا نہیں، تکرار اصوات تو گویا ان کے اسلوب میں عنقا ہے Emphuism کی ایک کیفیت غلام احمد شہید کی اس عبارت میں دیکھیے تاکہ فرق واضح ہو سکے۔

''آج قلم کا دماغ پھولوں کی خوشبو سے معطر ہے، صفحۂ کاغذ آنکھ کی سفیدی کی طرح منور ہے نظر کا ڈورا رگ گل کے طور پر رنگین ہے، نگاہ کا تار رشتۂ گلدستہ کی مانند بہار میں ہے کس واسطے کہ مجھے ایک باغ اور ایک مکان کی صفت لکھنی منظور ہے،،

آپ نے محسوس کیا ہوگا کہ ہر ہر فقرے میں اورد کی کیفیت نمایاں ہے۔ صاف معلوم ہوتا ہے کہ ادیب لفظوں سے کھیل رہا ہے اس سے زیادہ اور کچھ نہیں۔

میں نے محسوس کیا ہے کہ کہیں کہیں بیدی کا اسلوب خاصا Picturesque ہو گیا ہے، ہر تصویر نمایاں vivid Graphic دا پنے دکھیے و یدو سے صرف تین ٹکڑے دیکھیے۔

(الف) ''شادی کی رات بالکل وہ نہ ہوا جو مدن نے سوچا تھا۔

جب چکلی بھابھی نے پھسلا کر مدن کو بیچ والے کمرے میں ڈھکیل دیا تو اندو شال میں لپٹی ہوئی اندھیرے کا بھاگ بنی جا رہی تھی، باہر چکلی بھابھی، دریاباد والی پھوپھی اور دوسری عورتوں کی ہنسی رات کے خاموش پانیوں میں مصری کی طرح دھیرے دھیرے گھل رہی تھی، عورتیں سب یہی سمجھتی تھیں اتنا بڑا ہو جانے پر بھی مدن کچھ نہیں جانتا۔''

(ب) ''ان عورتوں کے اپنے دن بیت چکے پہلی رات کے بارے میں ان کے شریر شوہروں نے جو کچھ کہا اور مانا تھا اس کی گونج تک ان کے کانوں میں باقی نہ رہی تھی وہ خود رس بس چکی تھیں اور اب اپنی ایک اور بہن کو بسانے پر تلی ہوئی تھیں دھرتی کی یہ بیٹیاں مرد کو یوں سمجھتی تھیں جیسے بادل کا ٹکڑا ہو جس کی طرف بارش کے لیے منہ اٹھا کر دیکھنا ہی پڑتا ہے،،

(ج) سمندر کی لہروں اور عورتوں کے خون کو راستہ بتانے والا چاند ایک کھڑکی کے راستے اندر چلا آیا تھا اور دیکھ رہا تھا۔ دروازے کے اس طرف کھڑا مدن اگلا قدم کہاں رکھتا ہے۔ مدن کے اپنے اندر ایک گھن گرج سی ہو رہی تھی اور اسے اپنا یوں معلوم ہو رہا تھا جیسے بجلی کا کھمبا ہو جسے کان لگانے سے اسے اندر کی سنسناہٹ سنائی دے گی۔۔۔۔،،

پہلے اقتباس کی چکلی بھابھی، محض لفظ چکلی کی وجہ سے بھلائی نہیں جائے گی، اس کے جسم کی پوری ساخت ہماری نگاہوں کے سامنے ابھر جاتی ہے۔ انگریزی میں ایک صفت ہے Transferred Epithet شاعری میں تو اس سے خوب کام لیا جاتا رہا ہے مثلاً اپنے بے خواب کواڑوں کو

مقفل کرلو ، بے خواب کواڑ اسی صفت کی ایک مثال ہے لیکن بجابھی کے لئے چکلی کی صفت نے غضب ڈھایا ہے ۔ دو لفظوں نے ایک پورا ہیولیٰ سامنے لاکھڑا کیا ہے ۔ آگے بڑھئے تو اندوسے کس حالت میں؟ تصویر یہ ہے ، سامنے شالوں میں لپٹی ہوئی اندھیرے کا بھاگ بنی جا رہی تھی ، شب عروسی کا یہ تاریک منظر کتنا تابناک ہے محسوس کرنے کی بات ہے ۔ میں یہاں کوئی قول محال نہیں استعمال کر رہا ہوں ، بیدی کا استعاراتی اسلوب کتنا Picturesque ہے ۔ مزید وضاحت کی ضرورت نہیں ۔ پھر بھی آگے کی سطریں دیکھئے ..... اور دوسری عورت کو ہنسی رات کے خاموش پانیوں میں مصری کی طرح دھیرے دھیرے گھل رہی تھی ، جملے کی شیرینی ماحول کی حلاوت پر دال ہے ، یہی وہ اسلوب ہے جسے امتیازاتی کہا جا سکتا ہے ۔

دوسرے اقتباس میں خالق انتہائی بلندیوں پر ہے جب وہ کہتا ہے کہ دھرتی کی بیٹیاں مرد کو یوں سمجھتی تھیں جیسے بادل کا ٹکڑا ہو جس کی طرف بارش کے لئے موہنہ اٹھا کر دیکھنا ہی پڑتا ہے ۔ مرد اور عورت کے رشتے کی نزاکت اور لطافت دونوں یہاں ہم آہنگ ہیں ، معمولی فن کار ہوتا تو جنسی تفصیلات کے جال میں پھنس کے رہ بن جاتا لیکن بیدی نے ایک بڑی نفسیاتی اور جنسی سچائی کو انتہائی چابک دستی سے پیش کر دیا ہے ، دھرتی آبیاری کے بعد ہی ثمر آور ہو سکتی ہے ، مرد اور عورت کے جنسی معاملات کی یہی کیفیت ہے یہاں خواہ مخواہ کی لذتیت نہیں ہے بلکہ آفاقی سچائی کو فطرت کے بعض مظاہر سے تشبیہ دے کر موثر بنا دیا گیا ہے ۔ ایسے جملے اسی ذہن کی پیداوار ہو سکتے ہیں جن میں خلاقانہ صلاحیت بے پناہ ہوتی ہے ، بیدی کے یہاں ایسے اظہار کی کمی نہیں ہے ۔

تیسرے اقتباس میں دراصل موقعے کی تصویر کھینچی گئی ہے جب مدن اپنی دلہن سے پہلی بار ملنے والا ہے ، اس کی ذہنی کیفیت کے لئے جو الفاظ استعمال کئے گئے ہیں وہ ایک طرف تو ترسیل کا فرض انجام دے رہے ہیں تو دوسری طرف مدن کی نفسی کیفیت کا احاطہ بھی کر رہے ہیں ، بیدی کا وصف یہ ہے کہ وہ چھوٹے چھوٹے جملوں میں بڑی بڑی باتیں کہہ جاتے ہیں ۔ مدن کی نفسیاتی تحلیل کے لئے ایک پورا پیراگراف لکھا جا سکتا تھا لیکن بیدی کا فن تو اشارے اور کنائے کا فن ہے ، اس باب میں اُن کی عظمت مسلّم ہے ۔ اس امر میں مزید لکھنے کی حاجت نہیں ہے ۔

بیدی موضوع کے اعتبار سے اپنا اسلوب بدلتے جاتے ہیں اس کی ایک خوبصورت مثال (جوگیا) ہے یہ ایک عجیب افسانہ ہے (جوگیا ، کا عاشق (میں) مجنوں نہیں لیکن اس کو کیا کیجئے کہ اس کے احساسات میں کہ وہ یہ نہیں جانتا محبت کس چڑیا کا نام ہے ، لیکن یہ حقیقت ہے

کہ جوگیا کو دیکھتے ہی میرے اندر دیواریں سی گرنے لگتی تھیں۔ ایسا کیوں ہوتا ہے؟ اس کی وجہ افسانہ نگار کو بتانے کی ضرورت نہیں۔ لیکن جوگیا ایک Lyrical Figure ہے اس لئے افسانے میں بیدی کا اسلوب بھی Lyrical ہے بلکہ Rhythmic بھی ہے۔ میں صرف ایک مثال پر بس کروں گا، جوگیا کا پیکر دیکھئے اور اس پیکر سازی کے لئے الفاظ اور ان کی صوتی کیفیت کا اندازہ لگائیے:۔

"۔۔۔۔ بہر حال ان لڑکیوں کا کچومت کیجئے جو بھی کھاتی ہیں سب الم غلم ان کے بدن کو لگتا ہے اور بعض وقت تو غلط حصّوں کو لگتا ہے جنہیں میں تو صحیح حصّے کہتا ہوں کیونکہ عورت کے جسم میں پتلے پتلے پیلے پیلے خطوط کی بہ نسبت مجھے گہرے گہرے اور بھرپور خط اچھے لگتے ہیں۔ جوگیا کا چہرہ سومنات مندر کے پیش رُخ کی طرح چوڑا تھا جس میں قندیل جیسی آنکھیں رات کے اندھیرے میں بھٹکے ہوئے مسافروں کو روشنی دکھاتی تھیں مورتی میں ناک اور ہونٹ زمرد اور یاقوت کی طرح ٹنکے ہوئے تھے۔ سر کے بال کمر سے نیچے تک کی پیمائش کرتے تھے جنھیں وہ کبھی ڈھیلا ڈھیلا اور بھیگا بھیگا رکھتی اور کبھی اس قدر خشک بنا دیتی کہ ان کی کچھ لٹیں باقی بالوں سے خواہ مخواہ الگ ہو کر چہرے اور گردن پر مچلتی رہتیں، اس کا چہرہ کیا تھا پورا تارا منڈل جس میں چاند خیالوں اور جذبوں کے ساتھ گھٹتا اور بڑھتا رہتا تھا۔۔۔۔۔"

ہندو صنمیات اور تلمیحات کے پٹ نے اسلوب کو کتنا لطیف بنا دیا ہے اس سے الگ ہو کے غور کیجئے تو فن کار کا رومانی طرز بیان یہ تاثر چھوڑتا ہے کہ ؎

چشم آلودہ نظر از رخ جاناں دور است
بر رخ او نظر از آئینۂ پاک شہ انداز

یہ رومانی طرز اسلوب کرشن چندر سے بہت مختلف ہے اس لئے کہ Lyrical ہے اور بہت انوکھا ہے۔ اسے شعر کے جامے میں پیش کیا جاتا تو کتنے ہی بصری، حرکی، اور دوسرے پیکروں کی گنگا جمنی ابھرتی ـــــ میں طوالت کے خوف سے مذکورہ اقتباس کا تجزیہ نہیں کرنا چاہتا، لیکن لڑکیوں کے صحیح اور غلط حصّوں کی تفریق بیدی ہی کر سکتے تھے اور وہ بھی انتہائی سنجیدگی سے کہ رکاکت کا پہلو پیدا نہ ہو۔ یہاں جس تجربے کا بیان ہوا ہے وہ سر تا سر Aesthetic ہے یعنی جمالیات کی تمام حدوں پر حاوی ہے۔

بیدی کا اسلوب نمایاں طور پر استعاراتی، اسطوری اور تازہ وپرکار ہے جو نقاد بیدی کی زبان میں پنجابی پن تلاش کرتے ہیں یا اسے کھردرے پن سے تعبیر کرتے ہیں وہ اس نکتے سے واقف نہیں کہ بیدی کے موضوعات کیا ہیں اور ان کی Topography کیسے اسلوب سے ہم آہنگ ہو سکتا ہے۔

EDUCATIONAL PUBLISHING HOUSE

3108, Vakil Street, Kucha Pandit, Lal Kuan, Delhi-6 (India)
Phones: 3216162, 3214465 Fax: 91-011-3211540
E-mail: eph@onebox.com

ISBN 81-87667-26-5